الأستاذ الدكتور

عبد الرحيم الكردي

نقد المنهج

في الدراسات الأدبية

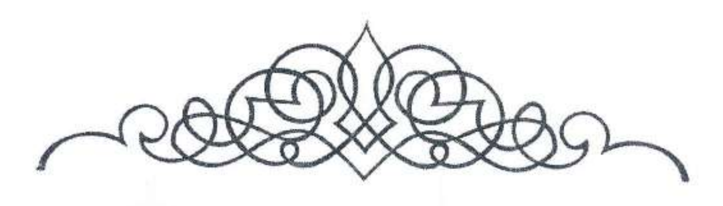


Editions Al-Adab 1923

42 Opera Square - Cairo Tel : (202) 23900868

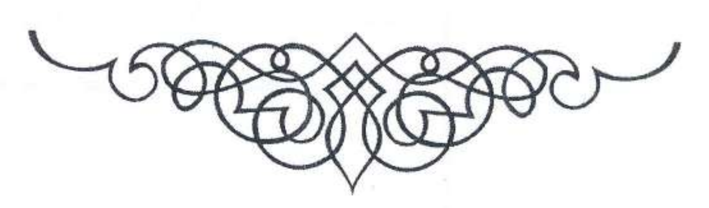
مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨



نقد المنهج

في الدراسات الأدبية



تأليف

أ. د. عبد الرحيم الكردي

الآداب

ا– القاهرة

٢٣٩٠٠





بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

الكردي، عبد الرحيم.

نقد المنهج فى الدراسات الأدبية / تأليف عبد الرحيم الكردى. – القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٤.

٢٠٨ ص ؛ ٢٤ سم.

تدمك: ٥ ٦٩٥ ٤٦٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - الأدب العربى – تاريخ ونقد

أ - العنوان

٨١٠,٩

رقم الإيداع: ٢١١٠٤ لسنة ٢٠١٤

الترقيم الدولي: I.S.B.N: 978 977 468 695 5

الناشر

مكتبة الآداب

على حسن

٤٢ ميدان الأوبرا – القاهرة ت: ٢٣٩٠٠٨٦٨

e.mail:adabook@hotmail.com



مقدمة

السؤال الذي يتبادر إلى الذهن عند قراءة عنوان هذا الكتاب هو: وهل أفرزت البيئة الأدبية العربية مناهج عربية يمكن أن تكون موضوعًا للنقد؟هل أضاف النقاد العرب المعاصرون مناهج ونظريات نقدية تضاف للرصيد المنهجي العالمي؟ وإذا كانت الإجابة معروفة وشبه متفق عليها، بالنفي طبعًا، فإن السؤال يمكن أن يطرح بشكل مضاد: لماذا لم يبتكر العقل العربي المعاصر مناهج ونظريات في مجال الدراسات الأدبية؟وهنا سوف يتجاوز النقد حدود المنهج إلى نقد العقل الذي لم ينتج المنهج، سوف لن يقتصر البحث على نقد تطبيق المناهج التي نستوردها بل سوف يمتد إلى الكشف عن الأسباب التي عطلت إنتاج هذه المناهج والنظريات، وتفنيد الأوهام التي عششت في أذهان الباحثين العرب أو التي زرعت في عقولهم وكانت سببًا في تأخرهم في هذا المجال.

سوف يتناول البحث إذن الأسباب التي أدت إلى العقم المنهجي والأسباب التي أدت إلى اختيار أنواع المناهج المستوردة في كل مرحلة، لماذا جنح المرصفي مثلًا ناحية إحياء التراث؟ ولماذا اهتم بابن خلدون دون الاهتمام بالآمدي والجرجاني، ولماذا اهتم طه حسين بمنهج النقد التاريخي بينما اهتم أمين الخولي بالمنهج الإقليمي؟ وهل هذه المناهج التي وفدت في سبعينيات القرن الماضي متزامنة مع الانفتاح الاقتصادي والثقافي مستدعاة لتلبية حاجات فنية وثقافية خاصة بهذه المرحلة؟ أم أنها قد اقتحمت البيئة العربية بقوة الدفع الحضاري الذي يجعل الشعوب المغلوبة تدور مرغمة في فلك الشعوب الغالبة؟ وما هي

المشكلات التي واجهت الباحثين العرب عند تطبيق هذه المناهج؟

في ظل هذا الهدف تبين أن قصة المنهجية في الدراسات الأدبية العربية المعاصرة مرت بأربع مراحل، هي:

مرحلة النشأة وكانت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين،واقتبست المناهج فيها من رافدين متناقضين، الرافد الأول من التراث على يدي المرصفي والرافد الثاني يتمثل في نقل المناهج الغربية علي أيدي روحي الخالدي وقسطاكي الحمصي وغيرهما، هذه المرحلة كانت بمثابة التمهيد والتهيئة، وكانت المناهج عبارة عن معلومات نظرية لم يتهيأ لها التطبيق، ولم يكن من المنتظر أن تخترع مناهج جديدة في ظل الظروف الثقافية في هذه الفترة، إذ كان إحياء التراث والتعريب كافيين لإنتاج مناهج جديدة في المراحل التالية لو سارت الأمور الثقافية دون عوائق..

المرحلة الثانية ظهرت في بداية الربع الثاني من القرن العشرين علي أيدي جيل ثورة ١٩١٩م في مصر، من أمثال العقاد وطه حسين وأمين الخولي،وشهدت هذه المرحلة تيارًا جارفًا من استيراد مناهج الدراسات الأدبية الغربية، كما شهدت صدامًا بين دعاة المناهج الغربية ومعارضيهم، وتجلى أوضح مثل لهذا الصراع فيما دار من جدل حول كتاب طه حسين عن الشعر الجاهلي، لكن الغلبة كانت للوافد الغربي في الظاهر وللتراث القديم في الباطن،لذلك نجد راية المناهج الغربية ترفع في البحوث النظرية أما عند التطبيق فنجدها عربية تقليدية لها أسباب متينة تصلها فالتراث النقدي العربي، ظهر ذلك عند العقاد في نقده لشوقي في كتاب الديوان، وطه حسين في حديث الأربعاء والمازني ومندور في دراساتهما التطبيقية،هذا الانفصام في المنهجية الأدبية ربما يكون صدى لانفصام أوسع على المستوى الثقافي العام شهدته هذه المرحلة، على أن هذه المناهج التي سادت في

هذه المرحلة كانت تعنى بالدراسة الخارجية للأعمال الأدبية مثل العناية بالنقد التاريخي للنص عند طه حسين والعمل على استنباط صورة الشاعر من شعره عند العقاد وبيان تاثير البيئة على الأدب عند أمين الخولي،لكن هؤلاء الرواد استطاعوا أن يهضموا الفكر الغربي ويطوعوه لأغراضهم الخاصة من الناحية النظرية على الأقل، فأصبحت هذه الأفكار التنظيرية تنسب لهم رغم أنها مقتبسة من الفكر الغربي، وهذه المرحلة بسبب ما ساد فيها من حرية في الفكر كانت الحاضنة التي أفرخت الرواد الكبار الذين ظلت أصواتهم تملأ الساحة الثقافية في مرحلة ما بعد الاستعمار.

أما المرحلة الثالثة فظهرت في الفترة التي عرفت بمرحلة «ما بعد الاستعمار» أو فترة الثورات القومية، واعتمد أبناؤها على الاستيراد أيضًا، ولكن هذه المرة كان الاستيراد من شرق أوروبا وليس من غربها، من النظريات الاشتراكية، وبخاصة من لوكاتش ولوسيان جولدمان، ووجدت هذه النظريات دعمًا من الدوائر الثقافية الرسمية،وكتب فيها مخلصون كما كتب فيها موظفون للثقافة، لأن هذه المناهج والنظريات كانت تمثل الظهير الثقافي والأيديولوجي للثورة في ذلك الوقت، وفي هذه المرحلة ظهر الاهتمام بالمضامين الأدبية،وارتفعت أصوات تنادي بتجنيد الأدباء وتوظيف الأدب لخدمة السياسة والأيديولوجيات الاشتراكية، من ثم عششت في هذه الفترة بذور التدهور الذي أينع في المرحلة التالية،ولم تكن البيئة الثقافية فيها مهيأة لظهور نقاد وأدباء في قامة طه حسين والعقاد، بل ظل أبناء الجيل السابق هم أصحاب الصوت الأعلى، وظلوا هم صناع الفكر في هذه المرحلة رغم أن أفكارهم لم تكن في كثير من الأحيان متفقة مع أهداف الثورة واتجاهات قادتها.

وأخيرًا جاءت **المرحلة الرابعة** في سبعينيات القرن الماضي مصحوبة بموجة جارفة من المناهج المستوردة التي جلبت رياحها الغث والثمين من المناهج

والنظريـات الغربيـة، أمثـال البنيويـة والأسـلوبية والتفكيكيـة والسـيميوطيقية والهرمينوطيقية ونظريات التلقي غيرها، وكانت السمة الغالبة لهذه النظريات أنها تقطع الصلة بين النص وبين مؤلفه وبينه وبين البيئته التي أبدع فيها، وتتعامل معه باعتباره موضوعًا لغويًا جامدًا يخضع للتجربة والتحليل، وأذابت الفروق بين مناهج علم اللغة والدراسات الأدبية،واستورد أبناؤها قوالب جاهزة من التطبيقات الغربية للمناهج اللغوية وعلوم التواصل على الأعمال الأدبية، وحاولت محاكاتها بل ملأها بنماذج من الأدب العربي قديمه وحديثه، رغم عدم ملاءمتها لها لأن هذه المناهج المستوردة نمت وترعرعت في بيئة مختلفة وفي ظل ثقافات مختلفة، كما أنها تهمل الذوق وتهتم بتشريح جسد النص دون الكشف عن روحه.

هذا وقد كشفت الدراسة أيضًا أن تطبيق هذه المناهج قد أصابه كل ما يصيب استخدام الأشياء في غير البيئة التي وضعت لها والتي لم تنشأ تلبية لحاجاتها، إذ أصيبت التحليلات بالابتسار والقولبة، كما صاحبتها مشكلات كثيرة مثل اضطراب المصطلحات وتداخل المفاهيم والغموض وسوء الترجمة.

وكشف البحث أيضًا أن هناك العديد من الأوهام التي استقرت في أذهان الباحثين العرب والتي كانت بمثابة الحقائق التي تشبه المسلمات، مثل الاعتقاد في علمية هذه المناهج المستوردة، وادعاء الموضوعية فيها، والاغترار بعالميتها.

وبعد..فلعل إثارة مثل هذه الأسئلة الآن على الساحة النقدية تجعلنا نعيد النظر في صحة هذا الطريق الذي ألفناه وما زلنا نسلكه منذ بداية النهضة،وقطعنا فيه شوطًا كبيرًا، فهذه الأيام التي نعيشها جديرة بمثل هذه المراجعة وطرح مثل هذه الأسئلة في كل المجالات،لأنها أيام تحول وثورة وإعادة نظر في الجذور وتفكيك لأوصال النظم وإعادتها إلى مكوناتها الأولى،تمهيدًا لإعادة تركيبها بطرق جديدة، في مثل هذه الظروف يسأل عن ما لا يسأ ل عنه عادة، وتصوب سهام الشك نحو ما

كان يعتقد انه من المسلمات، ويتهم ما كنا نحسبه من الثقات،وهذه سمة فترات التحول في كل العصور.





الفصل الأول

المنهج بين سحرالتراث وغواية التغريب



نشأة المعايير

لعل النقد التاثري هو أقدم المحاولات المعروفة في دراسة الأدب، أي المحاولات الفردية القائمة على الإحساس الذي يشعر به القارئ عند قراءته للنص الأدبي ثم التعبير عن رضاه عن هذا النص أو سخطه عليه دون الكشف عن الأسباب، وهو نقد مشروع - كما يقول لانسون - لكنه لا يعتمد على معايير موضوعية ولا يستند إلى قواعد ثابتة يمكن تجربتها، لذلك نشأت الرغبة في تقنين الظاهرة الأدبية ومعرفة أسرارها وتحويلها إلى علم في وقت مبكر جدًا،بل تكاد تكون هذه المحاولات متزامنة مع نشأة الأدب نفسه، فقد انبهر الناس في العصور القديمة بهذا التأثير الذي يحدثه الكلام الفني، وتساءلوا عن السر الذي يجعله يؤثر في المتلقين تأثيرا يشبه تأثير تعاويذ السحرة وسجع الكهان، فقرنوا بين الشاعر والساحر والكاهن،وفسروا هذه القوة التي يحملها الأدب تفسيرًا غيبيًا أسطوريًا يتلاءم مع مستواهم العقلي والمعرفي في ذلك الحين،إذ رأو أن هناك قوى خفية هي التي تلهم الشاعر بما يقول، أو أن هناك أرواحا شريرة أو خيرة تسكن في كلماته فتمنحها هذه القوة الخارقة، أو أن الشاعر يستمد القوة في كلامه من الشياطين أو الآلهة بطريقة تشبه انتقال الجاذبية من حجر هرقل (المغناطيس) إلى الحديد الذي يلامسه، وكان هذا التفسير كافيًا في عصره لفهم الأدب وإقناع الناس بالأسباب

الكامنة وراء هذه الظاهرة،وكـان الإلهـام الـذي قـال بـه إفلاطـون كافيًـا لتفسـير الشعر،وهو أيضًا الأساس الذي قـام عليـه اعتقـاد العـرب في الجاهليـة، إذ كـانوا يعتقدون أن لكل شاعر شيطانا يلهمه الشعر، وكتب الأدب القديم حافلـة بأسـماء شياطين الشعراء الجاهليين والإسلاميين.

ثم تطور الأمر عند أرسطو فأصبح ينظر إلى الشعر على أنه صـناعة مثـل سـائر الصناعات، مثل النجـارة والحـدادة، مـن ثـم ينطبـق عليـه مـا ينطبـق عـلى سـائر الصناعات، فكل الصناعات لا بـد أن يكـون لهـا مـادة، مثـل الخشـب للنجـارة، والحديد للحدادة، والذهب للصياغة، وفي الوقت نفسه لا بد أن يكون لها صورة، مثل صورة السرير أو الكرسي بالنسبة للنجارة، وصورة الخـاتم للصـياغة، وعـلى هذا فإنه رأى أن مادة الشعر هي المعاني، وصورته هي الأوزان، وكما أن النجار في صناعته واستنباط صوره يقلد الطبيعة فإن الشاعر يقلـد الطبيعـة ويحاكيهـا أيضًـا، لأن الطبيعة هي المعلم لكل أرباب الصناعات.

وقد انتقلت النظرية الطبيعية في تفسير الأدب إلى البيئـة العربيـة القديمـة عـلى مرحلتين:

المرحلة الأولى: كانت في نهاية القرن الثاني وأوائل القرن الثالـث الهجـريين، وظهـرت أول مـرة عنـد يعقـوب بـن إسـحاق الكنـدي المتـوفى سـنة ١٨٥هـ وتلاميذه،وعند الأصمعي المتوفى سنة ٢١٦هـ، وعند محمد بن سـلام الجمحـي المتوفى سنة ١٣٢هـ في كتابه «طبقات فحول الشعراء» وعند الجاحظ المتوفى سـنة ٢٥٥هـ، وتجلت في أشكال متعددة – ويبدو أن التأثر بالمذهب الطبيعـي في هـذه المرحلة لم يكن عن طريق أرسطو، بل عن طريق الشرق وبخاصة مدرسة نيسـابور وغيرها – فالأصمعي كان يفضل شعراء الطبع على شـعراء الصـنعة لأنهـم أقـرب للطبيعة وكان هو ومحمد بن سلام الجمحـي يرتبـون ذوات الشـعراء في طبقـات

ويحكمون لهم أو عليهم بمقدار درجتهم في الفحولة وليس على أشعارهم، متأثرين في ذلك بالفكر الطبيعي الفيثاغوري الذي كان سائدًا في ذلك الحين والذي كان يعد الإنسان محورًا للبحث لا المادة المبحوثة، يبحثون الأعمال من خلال أصحابها باعتبار الإنسان هو الطبيعة لأنه هو العالم الأصغر،ولعل هذه الفلسفة الطبيعية هي التي وجهت الفكر الفقهي بل نظرية المعرفة عامة إلى الاعتماد على الرواة الثقاة في تقييد العلم وتوثيقه،والاعتماد على ذوق الناقد وصدق الراوية أكثر من الاعتماد على العلامات الموضوعية التي تبرهن على جمال الشعر أو صحة الحديث.

ومن الطريف أن محمد بن سلام الجمحي وصل به الحد في الرغبة في تطبيق المبادئ التي توصل لها الحكماء الطبيعيون إلى درجة اقتباس الهياكل الشكلية للعلم- كما يفعل النقاد المنبهرون بالنظريات العلمية في وقتنا الراهن - فهو في تقسيمه التعسفي للشعراء في طبقات عشر في الجاهلية وعشر في الإسلام وحرصه على أن تكون كل طبقة مكونة من أربعة شعراء ليكون العدد أربعين في الجاهلية وأربعين في الإسلام،دون مبرر فني يلزمه بهذا العدد، هذا التربيع المتعمد لا سند له إلا اتباع التقليد الذي سار عليه الحكماء الطبيعيون في عصره وقبل عصره،بل كان هذا التقليد عندهم يشبه العقيدة الراسخة، يقول المستشرق ت.ج. دي بور: «على أنه كان للأربعة وهو العدد الدال على العناصر الأربعة وغيرها مكان خاص عند الفلاسفة الطبيعيين، وسرعان ما صاروا لا يتكلمون عن شيء في العلويات أو السفليات أو يكتبون عنه إلا بكلام ذي أربع جمل أو برسائل ذات أربعة أقسام»[(١)] ويقول عن الفيلسوف الكندي «وعنده تمتزج الإفلاطونية الجديدة بالفيثاغورية

---

(١) ت.ج. دي بور ، تاريخ الفلسفة في الإسلام ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠١٠ ص ١٢٨

الجديدة، فلا بد من ذكر العدد أربعة في كل شيء»[1] ثم يقول: «وعند النصارى للثلاثة نفس الشأن الذي كان للأربعة عند الفلاسفة الطبيعيين»[2] وينقل القفطي عن ثاؤون أن إفلاطون كان يرتب كتبه على مراتب أربعة وأنه كان يسمي كل قسم ربوعًا[3] ويقول عن أرسطو: «أما ترتيب تصانيفه فهي أربع مراتب، المنطقيات والطبيعيات والإلهيات والخلقيات»[4].

أما الجاحظ فقد كان تأثره بالفلسفة الطبيعية أوضح، فهو في استنباطه لنظرية البيان لتكون أداة لتقنين الظاهرة الأدبية، جعل البيان سمة للإنسان المبين، أنه لم يبحث المادة اللغوية باعتبارها موضوعًا مستقلًا للبحث، بل تناولها من خلال الإنسان، العالم الأصغر عند الطبيعيين، وربط بين الطبيعة الإنسانية والبيان، اعتقادا من الطبيعيين ومنهم الجاحظ بأن الإنسان جزء نت الطبيعة، تسري عليه القوانين التي تسري على الطبيعة،يقول الجاحظ مؤكدًا هذا الرأي: «ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له العالم الصغير سليل العالم الكبير، لأنه يصور بيده كل صورة، ويحكي بفمه كل حكاية، ولأنه يأكل النبات كما تأكل البهائم، ويأكل الحيوان كما تأكل السباع، وأن فيه من أخلاق جميع الحيوان أشكالًا»[5]، إننا لا نعدو الصواب إذا قلنا إن نظرية البيان التي يرجع الفضل في تأسيسها للجاحظ قد اصطبغت بصبغة هذه الفلسفة الطبيعية.

---

(١) السابق ص ١٦٤

(٢) السابق ص ١٨٤

(٣) جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي، تاريخ الحكماء، تحقيق يوليوس ليبرت، مكتبة الآداب بالقاهرة سنة ٢٠٠٨، ص ١٨

(٤) السابق ص ٣٤

(٥) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي، ط دار إحياء الكتب العربية بيروت سنة ١٩٩٣ ج١ ص ٧٨

أما المرحلة الثانية من مراحل انتقال النظرية الطبيعية فكانت على يدي قدامة ابن جعفر المتوفي حوالي سنة ٣٣٦هـ في كتابه «نقد الشعر»، لم يستق قدامه أفكاره الفلسفية الطبيعية من المصادر الشرقية كما كان الشأن مع الكندي وابن سلام والجاحظ، بل من المصادر اليونانية والأرسطية بوجه خاص مباشرة أو بواسطة السريان، لذلك فإنه تبني وجهة النظر الأرسطية في مفهوم الشعر، رغم احتفاظه بالتقاليد الشكلية الموروثة للطبيعيين التقليديين، مثل تمسكه بالرقم أربعة في تعريفه للشعر وتحديد مفردات التعريف بحدود أربعة وتحديد المركبات الناشئة من تأليف هذه المفردات بالرقم أربعة أيضًا، وتحديده للفضائل الإنسانية التي يكون بها المدح في الشعر بأربعة فقط، كأنها صدى للطبائع الأربعة: الماء والنار والتراب والهواء.

إن مفهوم الشعر الذي أقره قدامة ليس مجرد تعريف جديد له، بل هو نقطة تحول مفصلية في الفكر العربي المتعلق بالشعر، فالشعر عند قدامة صناعة مثل سائر الصناعات، وليس فيضًا للطبع كما كان عند الصمعي، وليس طبيعة حسب كلام الجاحظ وابن طباطبا العلوي، ولم تعد البلاغة الشعرية وصفًا للشاعر كما كان الحال في نظرية البيان الجاحظية، بل أصبحت عند قدامة وصفًا للشعر نفسه، أي سمة للمادة الشعرية، أي التراكيب والأشكال الفنية، من ثم لم تعد جودة المعنى الشعري مرهونة بدرجة الشاعر، بل بدرجة ما هو مودع بالفعل في القول الشعري، فلا قيمة عند قدامة لما قد يكون في باطن الشاعر من أفكار أو مشاعر إذا لم تضمن في شعره، يقول قدامة: «ووصف الشاعر لذلك هو الذي يستجاد لا اعتقاده، إذ كان الشعر إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون من يعتقد أضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوجد بحيث لم ينشروه، وإنما اعتقدوه فقط، ولم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر»[(١)]

---

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط الجوائب بالقسطنطينية سنة ١٣٠٢هـ، ص ٥٤

هذه المرحلة الجديدة التي ظهرت فلسفتها عند قدامة واكبت بل ربما كانت استجابة لظهور مدرسة البديع في الإبداع الشعري، فهي التي قننتها وغذتها بما تحتاجه من مفاهيم ومصطلحات، مثل المقابلة وصحة التقسيم وصحة التفسير والتتميم والمبالغة والتكافؤ والالتفات والتمثيل والتوشيح والإيغال والمعاظلة،كما واكبت أفكارًا نقدية تتعلق بالبناء النصي للشعر وليس الشاعر مثل الموزنات والتخييل والسرقات الشعرية، بخلاف نظرية البيان في المرحلة السابقة التي أفرزت أفكارًا نقدية مثل الطبع والفحولة والنحل.

على أن هذه النظرية الطبيعية بمرحلتيها قد توارت أمام نظرية ثالثة بدأت تظهر في القرن الربع واكتمل بناؤها في القرن الخامس الهجري على يدي عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١هـ، وهي نظرية المعنى أو المعاني التي اتخذت لها اداة بلاغية هي النظم، هذه النظرية الثالثة استوعبت النظريتين السابقتين، واستطاعت أن تلبي الحاجات الجديدة التي لم تستطع تلبيتها نظريتا البيان والبديع.

هذه النظرية الثالثة طورت مفهوم الصورة الذي تحدث عنه قدامة ليصبح مرادفًا لمفهوم النظم، أي البناء التركيبي للمادة الشعرية، لكنهم اختلفوا حول طبيعة هذه المادة المكونة للنظم، هل هي المعاني أم الألفاظ، فقد ذهب عبد القاهر الجرجاني وسائر الأشاعرة في عصره إلى أن مادة الشعر هي المعاني استنادًا إلى نص لقدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر،وتأثرًا بالنظرية الأشعرية في الكلام النفسي وذهب ابن سنان الخفاجي وسائر المعتزلة في عصره إلى أن مادة الشعر هي الألفاظ استنادًا إلى نص آخر لقدامة أيضًا في كتابه الخراج،وتأثرًا بالفكر المعتزلي القائل بأن القرآن مخلوق، لكن نظرية النظم عند عبد القاهر وتلاميذه تطورت وازدهرت أكثر من ازدهارها وتطورها عند المعتزلة، لأن عبد القاهر أفاد من الفكر

الفلسفي الذي طرحه الفلاسفة العرب الذين كانوا يسمون أنفسهم أصحاب الصنعة حول مفهوم «التخييل».

فقد تطورت النظرية البلاغية عند العلماء المتأخرين في القرنين السادس والسابع من أمثال السكاكي و ابن الزملكاني وأبي المطرف بن عميرة وحازم القرطاجني، وانتهت في الملخص الدقيق الذي صاغه ابن خلدون في مقدمته المشهورة، ومجمل الملامح التى ظهرت المنهج الذي اتبعه كل من السكاكي وحازم واتفقا فيه رغم الفارق الكبير بين طريقتيهما في التحليل تتمثل في أنهما قدما تصورًا لمستويات التحليل النصي تستوعب علوم العربية، فقد بدأ السكاكي بعلم الصرف ومخارج الحروف وهيئات تركيب الكلمة، ثم انتقل إلى علم النحو وهيئات تركيب الكلام وطرق الإسناد ثم انتقل إلى علم البيان وتناول فيه طرق الأداء غير المباشر مثل المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية وانتهى إلى الحديث عن علم الاستدلال، وذيل كل ذلك بفصل عن العروض والقافية، أما حازم القرطاجني فقد قسم عناصر التحليل إلي قسمين يستوعبان معًا كل العلوم التي تحدث عنها السكاكي ولكن بطريقة أقرب للتحليل الفني منه للتحليل الفلسفي الجاف، القسم الأول أطلق عليه اسم المباني، أما القسم الثاني فقد أطلق عليه اسم المعاني، هذه الصورة التي سارت عليها الدراسات الأدبية النظرية، والتي استوعب كل علوم العربية هي الصورة النهائية التي انتهت إليها مناهج الدراسات الأدبية في التراث العربي، وهي الصورة التي حاول المرصفي إحياءها في كتابه «الوسيلة الأدبية».

وبذلك نستطيع القول بأن محاولات تقنين الصناعة الأدبية في التراث العربي أفرز ثلاث نظريات، هي نظرية البيان التي تاثرت بالفكر الطبيعي المشرقي، ثم البديع التي غذتها أفكار قدامة بن جعفر المتأثرة بالفكر الأرسطي،ثم نظرية النظم

التي انتهت عند السكاكي وحازم، لكن هذه النظريات نشأت في ظل سيادة عنصرين: الأول سيادة الاهتمام بالذات الشاعرة أي الإنسان المبدع وكذلك الإنسان المتلقي في اعتماد الذوق باعتباره فيصلًا في الحكم على الأعمال الأدبية، العنصر الثاني هو المنطق الأرسطي القائم على القياس في تحليل الصناعة الأدبية.

وفي العصر الحديث أي منذ قيام الدولة المصرية الحديثة في عصر محمد علي انبهر العرب بطرق التفكير الغربي، وحاولوا الاقتباس من الغرب في كافة شؤون الحياة، وكان اقتباس المناهج الغربية في البحث في مقدمة هذه الشؤون التي اهتم بها الباحثون العرب، لكن حالة الانبهار بالغرب جعلت الباحثين في مجال الدراسات الأدبية ينكرون أن تكون هناك مناهج في الدراسات الأدبية في التراث العربي، إذ ارتبط مفهوم «المنهجية» في أذهان الدارسين العرب بالاتصال بالغرب، ومن ثم حداثته وعدم أصالته في التراث العربي، لذلك نجد طه حسين في مقدمة كتاب «في الشعر الجاهلي» ينفي أن يكون للعرب قديمًا وحديثًا علم بهذا النوع من البحث المنهجي الذي استخدمه هو في هذا الكتاب، كما ارتبط مفهوم المنهج عنده بالعلم التجريبي خاصة، إذ أطلق طه حسين على منهجه هذا مصطلح «البحث العلمي» يقول: «هذا نوع من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل»[1] ثم يصرح في المبحث الذي جعله بعنوان «منهج البحث» بأنه استقى منهجه هذا من ديكارت، ويفرق بين هذا المنهج العلمي في دراسة الأدب وبين غيره من المذاهب التقليدية في البحث فيعيب على أنصار القديم بأنهم ينقلون كل ما تركه القدماء من معلومات في اطمئنان دون نقد أو تمحيص، أما المنهج العلمي الجديد الذي يتبعه هو فيعتمد على الشك العلمي (المنهجي) الذي لا يقبل أي خبر دون تمحيص.

---

(١) طه حسين ، في الشعر الجاهلي ، ط دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٦ ص ١

أما محمد مندور في كتابه «النقد المنهجي عند العرب» فكان أكثر تسامحًا من طه حسين، إذ عرف النقد المنهجي تعريفًا يسمح بالاعتراف بشيء منه في كتابات النقاد العرب القدماء أمثال الآمدي والقاضي الجرجاني، يقول مندور: «والذي نقصده بعبارة النقد المنهجي هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فها»[1] .

إن الدراسات العربية القديمة لم تخل من المنهجية، لكنها كانت مناهج مختلفة عن المناهج العلمية التجريبية الحديثة لأنها كانت تعتمد على منطق مختلف، وتلبي حاجات فنية مختلفة، وأن الباحثين العرب من أمثال طه حسين والعقاد ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا لم يستطيعوا التخلص من هذه المناهج، رغم تقمصهم لأردية المناهج الحديثة،لأنها ملتصقة بالثقافة العربية التي تجري في دمائهم، فالعقاد في نقده لشوقي في كتاب الديوان كان يرفع راية المفهوم الرومانسي للشعر وفي الوقت نفسه كان يستخدم الأدوات نفسها التي استخدمها الآمدي في نقده لقصائد شوقي، وطه حسين كان يحاول إقرار منهج النقد التاريخي للنص بالأدلة التي استخدمها محمد بن سلام في نقده للرواة، حتى النقاد الحداثيون المعاصرون عندما نادوا بالقطيعة مع التراث لم يستطيعوا التخلص من طرق البلاغيين القدماء في تحليل النص، حتى إن بعض النقاد وصف ما يقوم به هؤلاء بأنها «حداثة سلفية»، ولذلك فإن عدم الاعتراف بوجود مناهج في الدراسات العربية القديمة وفي الوقت نفسه عدم القدرة على التخلص من آثارها أدى إلى حالة خطيرة من الازدواجية أو انفصام الشخصية النقدية، تشبه حالة

---

(١) محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة ، الهية المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٧ ص٥ ،

الفلاح أو ابن البلد الأصيل عندما يرتدي قبعة إنجليزية، فهو من الناحيـة النظريـة غيره من الناحية الباطنية التطبيقية، ولذلك نجد الكثير من الدراسات النظرية العميقة عن التفكيك والسيميوطيقا والبنيوية والأسلوبية والنقد الثقافي، لكننا عندما ننظر في التطبيق نجده في أكثر الأحيان تحليلات بلاغية مستمدة من التراث، أو تطبيقات آلية تلوي أعناق النصوص لإدخالها في قواب لا تتلاءم معها ولم تولد في بيئتها.

ولعل أكبر لبس أصاب عملية نقل المناهج الغربية إلى الساحة العربية يتمثل في عدم التفريق بين المناهج والنظريات، مما أدي إلى تمحل النقاد لتطبيق نظريات لها طوابع أيديولوجية حسبانًا منهم أنها مناهج، أو بسبب ارتباط المناهج نفسها بهذه النظريات، مما جعل هؤلاء النقاد في استخدامهم لهذه المناهج يروجون لأيديولوجيات واتجاهات خاصة وهم لا يقصدون ذلك، بل ربما يكونون هم أكثر المستهدفين من وراء هذه النظريات،وذلك مثل نظرية تين وارتباطها بإثارة النعرات القومية، ومثل نظرية تطور الأجناس عند برونتيير وعلاقتها بنظرية التطور التي كانت تبرر فكرة الاستعمار، وكذلك الأمر بالنسبة لنظريات المعادل الموضوعي و التفكيك وغيرهما، ولذلك فإننا ينبغي أن نفرق بين مفهومي النظرية والمنهج، لأن المنهج عندما يتلبس بالنظرية لا يصبح بريئًا.

الفارق بين المنهج والنظرية.

المنهج: طريقة منطقية للوصول إلى الحقيقة وإثباتها بأدلة يقبلها العقل، وهو غير النظرية الأدبية أو العلمية، لأن النظرية ليست مجرد أداة منطقية محايدة أو شفافة مثل المعادلات الرياضية منزوعة الأيديولوجية بل هي قالب جاهز لمعرفة الحقيقة في مجال من المجالات، وغالبًا ما تكون النظرية حاملة لأيديولوجية خاصة أو فلسة خاصة، مثال ذلك: المنهج الاجتماعي في دراسة الأدب، فهو

طريقة تجريبية محايدة في دراسة النص الأدبي بناء على وضع المجتمع الذي أفرزه، أما النظرية الماركسية فهي رغم اعتمادها هذا المنهج فإنها تفترض نموذجًا خاصًا للمجتمع وللأدب، يقوم هذا النموذج على فلسفة الحتمية التاريخية ومسلمة تقوم على الصراع بين الطبقات، وكذلك الأمر بالنسبة للمنهج النفسي الذي يعتمد على التفسير النفسي للأدب، ثم نظرية التحليل النفسي التي اخترعها فرويد، فالمنهج يشبه أصول لعبة الشطرنج، أو لعبة الدومينو، أما النظريات فتشبه طرائق اللعب، لعبة نابليون مثلًا،لكن نظرًا لارتباط المناهج بالنظريات يلتبس الأمر بينهما لدى كثير من الباحثين، وهم معذورون في ذلك، إذ لا يمكن فهم المناهج فهما صحيحا إلا من خلال تمثلها في نظريات،ولا يمكن فهم النظريات إلا من خلال اتباعها لمناهج، فبينهما علاقة جدلية، لا يعلم فيها على وجه اليقين هل المنهج هو الذي أفرز النظريات التي استخدمته، أم أن النظريات هي التي أوجدت المنهج الذي سارت عليه؟ مثل السؤال عن أيهما أسبق وجودًا؟ البيضة أم الدجاجة؟.

إننا ههنا نتحدث عن المنهج وعن النظرية باعتبارهما معطيين عقليين منجزين، أي باعتبارهما مجموعة من القواعد المنطقية أو الأفكار في صورتهما المكتملة، لكن هناك ضلعًا ثالثًا لا يكمل مثلث الدراسات الأدبية إلا به، وهو الممارسة النقدية أو القراءة، أي التفاعل الحر بين الناقد الذواقة وبين النص الأدبي، ثم استنباط القوانين الخاصة بجماليات هذا النص المقروء، وذهذا النوع من القراءة الحرة هو بمثابة الابتكار في مجال النقد، لأنه ارتياد لتجارب جديدة، واستنباط لنظريات جديدة، وهو غير البحث العلمي

الفارق بين القراءة و البحث العلمي.

البحث العلمي في مجال الدراسة الأدبية يختلف عن القراءة أو الممارسة

النقدية، فالقراءة عبارة عن تفاعل مع النصوص الأدبية يشترك فيها الذوق والمعرفة بالتراث الأدبي، أما البحث العلمي فهو بالإضافة إلى ذلك عبارة عن تطبيق للقوانين التي تحكم الظواهر الأدبية على النصوص المدروسة، وتفسير المقومات الجمالية في النصوص بناء على هذه القوانين، وإدراك للعلاقات بين الأعمال الأدبية، واكتشاف لخصائص الأعمال الأدبية وربطها بأسبابها.

فالقراءة النقدية هدفها الاكتشاف، أما البحث العلمي فهدفه البحث عن الحقيقة حسب منهج معين، ليس أي حقيقة وإنما الحقيقة المجهولة، لأنه نوع من الاكتشاف أو الاختراع، واكتشاف المكتشف لا قيمة له، إذ ما قيمة بحث يكتشف أن هناك بحرًا يقع شمال إفريقيا يسمى بالبحر الأبيض المتوسط؟! أو أن هناك شاعرًا اسمه المتنبي ولد سنة ٣٠٣هـ وتوفي سنة ٣٥٣هـ وأنه كتب شعرًا جميلًا أعجب الناس في عصره وبعد عصره!.

ولكي يكون موضوع البحث جديدًا لا بد أن يكون اكتشافًا لظاهرة غير معروفة عند العلماء، مثل البحث عن أشكال موسيقية لم يتنبه لها الخليل في الشعر الجاهلي، فقد اكتشف أحد الباحثين أن بعض أشعار الجاهليين خرجت على النظام العروضي الذي أرساه الخليل بن أحمد، ومثل اكتشاف باحث آخر تقنيات جديدة في فن الرواية ابتكرها نجيب محفوظ.. وهكذا.أو يكون اكتشافا لظواهر فنية خاصة في أسلوب كاتب مثل يحي حقي، أو شاعر مثل إبراهيم ناجي، أو اكتشافًا لاتجاه فني تغلب على إنتاج فترة معينة، مثل الاتجاه الوجداني في الشعر العربي في الربع الثاني من القرن العشرين، أو شعر المجون في العصر العباسي الأول، أو يكون البحث اكتشافًا لقوانين فنية تحكم بناء نص معين، أو عدة نصوص لمؤلف واحد.

ويمكن أن يكون هدف البحث اكتشاف العلاقة بين متغيرين أو ظاهرتين أو

شيئين، مثل البحث عن تأثير ألف ليلة وليلة على روايات طـه حسـين، ومثـل أثـر الموسيقا في نشأة فن الموشحات في الشعر الأندلسي. أو يكـون تصـحيحا لخطـأ كان الناس يعتقدون في صوابه،مثل إثبـات أن الكتـاب الـذي نشـره عبـد الحميـد العبادي بعنوان «نقد النثر» ونسبه لقدامة بن جعفر، ليس لقدامة وإنما لرجـل آخـر اسمه أحمد بن وهب الكاتب، وأن اسم الكتاب ليس «نقد النثر» وإنما «البرهـان في وجوه البيان»، أويكون البحث إثباتًا لحقيقة كان العلماء لا يثقون في صحتها، مثـل وجود ترجمة لاتينية لرسالة الغفران في الفترة التي عاش فيها دانتي، وأن دانتـي قـد اطلع على هذه الترجمة وبالتالي إثبات أن دانتي تأثر المعري في رسالة الغفران.

وقد كان العلماء العرب على دراية بشروط اختيار موضـوع البحـث العلمـي، ووضعوا له قواعد، غير أنهم توسعوا فيها، اتباعًا للروح الموسوعية لمفهوم العلـم وطلبه في هذه العصور، وهي القواعد المعروفة بالمعاني الثمانية،وهي المنسوبة إلى ابن حزم الظاهري لأنه أول من تكلم عنها وحصرها في هذا العدد، وذكرهـا بعـده أبو حيان النحوي في شرحه لكتاب التسهيل بقوله ممتدحا كتابـه هـذا: «اجتمعـت فيه المعاني الثمانية وهي التي يصنف فيها العلماء ويتطلبها مـن التـاليف الفهمـاء، معدوم قد اخترع، ومفترق قد جمع، وناقص قد كمّل، ومجمل قد فصل، ومسـهب قد هذب، ومخلط قد رتب، ومبهم قد عين، وخطأ قد بين»[(١)] ورأي خليـل بـلاط ابن عمر خليل في كتابه «الكوكب الساطع لحل بعض الفاظ المطـالع» أنهـا سـبعة وليس ثمانية، يقول: «قالوا المقصود بالتأليف أحد سبعة أشياء، شيء لم يسبق إليـه فيؤلف، أو شيء ألف ناقصًـا فيكمـل، أو خطـأ فيصـحح، أو مشـكلًا فيشـرح، أو مطولًا فيختصر، أو متفرقًا فيجمع، أو مبثوثًا فيرتب، وقد نظمها بعضهم فقال:

---

(١) أبو حيان الأندلسي ، شرح كتاب التسهيل، تحقيق حسن هنداوي، دار العلم بدمشـق، دت ج١ ص١١

ألا فـاعلمن أن التـآليف سـبعة — لكـل لبيـب في النصـيحة خـالص

فشرح لإغلاق وتصحيح مخطأ — وإبـداع حبـر مقـدم غيـر نـاكص

وترتيـب منثـور وجمـع مفـرق — وتقصير تطويل وإكمال نـاقص»[1]

فالعلماء العرب كما يظهر من هذه الأصول - أو المعاني الثمانية - لم يفرقـوا بين تاليف الكتب و كتابة البحوث العلمية، فشروح الكتب المؤلفـة، وتلخيصـها، وجمع المعلومات المتفرقة لا يدخل في موضوع البحث العلمي، وإن كان صـالحا لتأليف الكتب والموسوعات.

❁❁❁

---

(١) خليل بلاط بن عمر خليل ، الكوكب الساطع لحل بعض ألفاظ المطـالع ، مخطـوط بـدار الكتب المصرية برقم هـ ٥٨٢٦ ورقة ٧ ظ

حسين المرصفي وإحياء المناهج التراثية.

يعد المرصفي الرائد الحقيقي لحركة البعث للقيم النقدية العربية في الأدب العصر الحديث، فقد أمد التفكير النقدي والأدبي بروح جديدة تشبه في قوتها واتجاهها الروح التي بعثها الشيخ محمد عبده في النثر وفي التفكير الديني والاجتماعي، وتشبه الروح التي بعثها محمود سامي البارودي في الشعر، والروح التي بعثها رفاعة الطهطاوي في الثقافة، فقد «أثر كتابه: الوسيلة الأدبية – كما يقول عبد العزيز الدسوقي – في الحياة الأدبية والفكرية وشكل ذوق رواد النهضة الأدبية والفكرية في مصر» [1].

لذلك نجد الأجيال التالية من النقاد والأدباء سارت في الطريق نفسه الذي اختطه المرصفي، واعترفت بفضله، سواء من صرح منهم بأستاذيته له وفضله عليه، مثل محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحفني ناصف وحسن توفيق العدل، وعبدالله فكري أم من لم يصرح.

ولا يمكن فهم المكانة الحقيقية للدور الذي أداه المرصفي في مجال النقد الأدبي والدراسات الأدبية إلا إذا درسنا ملكاته النقدية، أو مكونات عقله النقدي، وأقصد بالملكات النقدية أو العقل النقدي معنى أوسع بكثير من مفهوم النقد الأدبي ذاته، إذ أقصد بالعقل النقدي اكتشاف الناقد لذاته وتقديره لها واعتداده بها، واتخاذها مرتكزًا لرؤية ما يرد عليه من آراء وما يدور حوله من أحداث، وامتلاك الذكاء اللازم واستخدامه في ممارسة هذه الإرادة الإنسانية الحرة وصولًا إلى الحق والعدالة في الحكم، واتخاذ موقف إيجابي من كل الجوانب الحياتية، بحيث يمتلك الناقد الإرادة الحرة بل القدرة على الرفض أو القبول، ثم التصميم على الحق وامتلاك الشجاعة للاعتراف بالخطأ عند تبين الصواب، ومن ثم القدرة على

((١) مقدمة كتاب الوسيلة الأدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ ج١ ص ١١

الحكم بالجودة أو بالرداءة، والفصل بين الحق والباطل، والتمييز بين الصواب والخطأ، بحيث لا يرفض الآخر لمجرد الرفض وفي الوقت نفسه لا يكون مقلدًا له أو تابعًا لا يرى إلا بعينيه.

وقد كان المرصفي على وعي كامل بأن التقدم الحقيقي للأمم أو النهضة الحقيقية إنما تتحقق للأمة بوجود هذا النوع من العقل، كما أننا نستطيع أن نتعرف على هذا العقل عنده من خلال الممارسات النقدية للقضايا السياسية والاجتماعية والحضارية في عصره، والتي سجلها في كتابه القيم «رسالة الكلمات الثمان» والعلاقة بينها وبين جهوده في النقد الأدبي الذي كان له مكان الصدارة من أفكاره.

وأول ما يلفت النظر في هذا الكتاب أن المرصفي عندما تصدى لتعريف الكلمات الثماني التي أوردها فيه، وهي كلمات: «الأمة» و«الوطن» و«الحكومة» و«العدل» و«الظلم» و«السياسة» و«الحرية» و«التربية» لم يلجأ إلى التعريفات المثالية الجاهزة التي تزخر بها الكتب الغربية أو العربية القديمة، بل عرفها من خلال الواقع التاريخي الذي يعيشه المثقف المصري إبان العقد الثامن من القرن التاسع عشر، ومن ثم فإن افتقاد وجود مقومات الأمة والدولة والحكومة والحرية والعدل هو الذي حدد معالم هذه المفاهيم عند المرصفي، رغم وجودها في وعي المرصفي نفسه، وهذا هو ما صنع المفارقة النقدية الحادة، وهذا ما نقصده باكتشاف الذات عند حديثنا عن العقل النقدي.

فهو لا يفهم معنى كلمة «الأمة» في ضوء ما كان منتشرًا في عصره في الكتابات الأوربية عن القومية والجنس أو العرق بل فهمه حسب المنظور الذي يتداوله الثقف المصري البسيط عندما يقول: الأمة العربية، والأمة الإسلامية، والأمة المصرية، جاء المرصفي فصاغ هذه التعبيرات صياغة تنظيرية تتمثل في هذه الروابط الثلاثة: اللسان أو اللغة والاعتقاد أي الدين والأرض.

وهو عندما يتحدث عن مقومات قوة الأمة ونهضتها يربط ذلك بما يرفضه وينكره من واقع مرير في أمته المصرية والعربية والإسلامية، ومن ثم لا يكون حديثه مجرد تعريف باهت محايد بل هو نقد وتفنيد وإصلاح، فمن مقومات بقاء الأمة عنده أن تسود روح المودة بين أبناء الأمة، وأن يقبل كل منهم الآخر، وأن يكون الاختلاف بينهم حوارًا لا مغالبة، ثم يورد مثلا يرويه عن الإمام مالك، بوصفه قدوة في مجال قبول الرأي الآخر والاعتراف بالحق متى تبين له هذا الحق مهما كان مصدره، يقول المرصفي: «قال مالك بن أنس، أول أكابر الأئمة في الملة الإسلامية رضي الله عنه: «ما منا إلا من رد ورد عليه» يعني بهذا الكلام أن الغرض إنما هو تحقيق الحق، لا تهوله جلالة المخطئ، حتى يترك إبانة خطئه، ولا يرى لنفسه مكانة تأبى له التذكير للصواب»[1] ثم يضرب المرصفي لذلك مثلا عمليًا من سيرة الإمام مالك نفسه تثبت أن الإمام كان يمارس هذا النقد ممارسة فعلية وليس مجرد أقاويل كلامية، يقول: «ومنها أن محمد بن إدريس الشافعي رضي الله عنه كان يومًا في حلقة مالك يتلقى عنه تلقي التعلم، فجاء رجل يدعي أن إنسانًا باعه قمريًا، وحلف له أنه لا يسكت عن الغناء، فلما نقله إلى منزله وجده يسكت، فهل يحنث في يمينه ذلك البائع؟ وهل له أن يرده بمخالفة الشريطة؟فأفتى مالك بالحنث واستحقاق الرد.

فلما انفصل الرجل عن المجلس تبعه الشافعي وسأله: أغناؤه أكثر أم سكوته؟ فقال: غناؤه، فأفتاه الشافعي بعدم الحنث واستحقاق الرد، فرجع الرجل وأخبر مالكًا، فسأل مالك تلميذه الشافعي عن أصل الحكم في ذلك، فقال روينا عن النبي صلى الله عليه وسلم أن امرأة جاءت تستشيره في زواج رجل فقال: هو على ما تبغين من الصدق والوفاء وكثرة الخير، إلا أنه لا يضع العصا، يعني أنه كثير

---

(١) المرصفي : رسالة الكلم الثمان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ص٦٦

الأسفار، قليل الإقامة، فرجع مالك رضي الله عنه عن الفتوى»[1].

ثم يقول المرصفي معقبًا على ذلك من خلال ما يشهده من واقع الأحوال الاجتماعية والسياسية في عصره: «ومتى كانت الأمة على خلاف ذلك، فتألهت كبارها، واحتجبت بالعظمة، واضطرها الشره إلى استعمال القسوة، وطاش صغارها، واسترسلوا في السفه واتباع الشهوات والمضي في الأهواء وأدوا خدمهم رغبة في لفاظات الموائد، ورهبة من الحرمان المهلك، ولا مرشد لهم، حيث كان الكبار بتلك الصفة، واستحكمت بين الجميع العداوة، واستبد بهم التنافس، وتمكنت من طباعهم النفرة، فلم يكن إلا اجتماع أبدان وشر خداع، كما قيل:

ولما صار ود الناس خبًا	جزيت على ابتسام بابتسام
وصرت أشك فيمن أصطفيه	لعلمي أنه بعض الأنام

ساءت حالها ونكدت معيشتها، ولم يرج لها صلاح، وكانت بمنزلة غنم متبددة في صحراء، قد أحاطت بها أصناف السباع، فبقاؤها سالمة مدة، إما لأن السباع أدتها المزاحمة إلى القتال فصرفها عن الالتفات إليها برهة، ولا بد أن تدركها السأمة من القتال، وتمنعها شدة الجوع من المضي مع الغضب الذي ربما أذهبته شدة الجوع بالكلية، أو يغلب فريق فريقًا فيصير الغالب غاصبًا، ويصير المغلوب سارقًا فتقع الغنم بين سارق وغاصب».

ثم يقول: «فعلى الأمة أن يتشاوروا ويتناصحوا، ويسمع كل رأي كل، ولا يحتقر أحد أحدًا، فإن الاحتقار سبب النفار، وداعية البوار، فإذا أخطأ ردوه بلطف وأوقفوه على دلائل الصواب، ثم لا يأنف هو من أن يعترف بالخطأ ويسرع الفيئة إلى الحق، إذ ليس الغرض التعاظم والتعالي بالباطل والتصلب في الخطأ والوقاحة في تأييده، وإنما الغرض معرفة السبيل الموصلة إلى الخير الشامل، والبركة العامة،

(١) السابق ص ٦٦ ص ٦٧

ليمكن حصول الخيرات الخاصة الثابتة المأمونة الزوال، فإن الغنى إذا لم يكن عن رضا الجميع كان عرضة للتغيير، ودوامه بدوام سلطة صاحبه وقوته وعجز الناس عنه، فمتى ضعف وقدر غيره عليه هلك لا محالة»[1].

هذا النموذج يبين لنا عدة ملامح في التكوين العضوي لمنطق المرصفي النقدي، منها:

١- أنه يرى أن قبول الآخر شرط جوهري من شروط نهضة الأمة، وهو ما لا يتوافر بين أبناء الأمة في عصره، هذا الآخر بالنسبة له هو الفقير بالنسبة للغني، وصاحب الرأي تجاه صاحب الرأي الآخر، والمحكوم بالنسبة للحاكم، والضعيف بالنسبة للقوي.. وهكذا، وأن قبول كل واحد من هؤلاء للآخر له حكمه، فقبول الغني للفقير يتمثل في عدم التعالي أو الكبر أو الاحتقار، وقبول صاحب الرأي لصاحب الرأي الاخر يتمثل في قبول كل منهما بأن يعترف بالخطأ إذا تبين له أن رأيه خطأ وأن رأي خصمه صواب.. وهكذا. وسوف نرى هذا الملح التسامحي المنفتح مع الآخر في كل مناحي فكر المرصفي وحياته، فهو في حياته العملية يصادق الفرنسيين من أنصار سان سيمون ويتعلم الفرنسية على يدي واحد منهم، بل يتعلم منهم الكتابة والقراءة بالحروف البارزة (بريل)، ويفيد من آرائهم في المفاهيم الحديثة عن الحرية والحكومة والوطن، رغم سمعة السانسيمونيين السيئة في أوربا وفي مصر على السواء، بل إن قبوله للآخر جعله يتساهل مع اللهجة العامية فيبيح استخدامها بل يفضله في بعض المواضع، مما جعل أحد تلاميذه المتزمتين وهو حمزة فتح الله يهاجمه بل يصفه بالخائن الأثيم ويحرض الخديوي على «تطهير دار العلوم منه» حسب قوله. هذه المرونة في الفكر لها بلا شك صلة وثيقة بآراء المرصفي الأدبية حول التقليد والتجديد، والقديم والجديد، فهو لا

(١) السابق ص ٦٨

يتعصب للقديم وفي الوقت نفسه لا يرفضه، تصالح مع الوافد الغربي ولم يتخل عن موروثه الشرقي، لا يتخلى عن العيش في الحاضر وفي الوقت نفسه لا يقطع علاقته بالماضي، يشجع البارودي على التعبير عن الواقع المعاصر ومشكلاته وقضاياه عن طريق استخدام أساليب الشعراء القدماء ومعارضتهم، وهذا هو الأساس الفكري للمدرسة التي سميت بمدرسة الإحياء والبعث.

٢- الملمح الثاني الذي ظهر في هذا المثال أن المرصفي عندما أراد أن يثبت صحة هذه القضية أو يقنع بها، أورد مثالًا من عصور القوة في التاريخ الإسلامي، وهو عصر الإمام مالك وتلميذه الشافعي،وتطلع أن يتحقق هذا النموذج في الواقع المعاصر بصورة تتلاءم مع المستجدات الجديدة،أي حسب نظام الأمة والوطن والحكومة والحرية، وهذا عينه ما أراده في مجال دراساته عن الشعر، وهذا يثبت ما أشرنا إليه من تكامل شخصيته النقدية والفكرية العامة.

٣- أنه في إيراده لهذا النموذج كان ينتقد الواقع المعاصر، ويفتش عن أسباب تخلفه، ويحاول وصف العلاج الناجع له، وهذا ما فعله أيضا في مجال دراساته الأدبية واللغوية والبلاغية التي ضمنها كتاب الوسيلة الأدبية.

وعندما يتحدث عن مقومات نهضة الأمة من حيث ارتباطها بالأرض يرى أن أول عامل من عوامل نهضتها هو الدفاع عن هذه الأرض،و يتناول ذلك الجانب من منظور فقدانه على الأرض المصرية، إذ كانت الأرض المصرية في ذلك الوقت مستباحة للأجانب، يقول: «وعلى الأمة أيضًا أن تكون أرضهم بالنسبة إليهم كالدار بالنسبة للشخص، كما أن غيرته وحميته وحرصه على مادة حياته لا تستجيز أن يدخل أحد داره إلا على سبيل الخدمة أو الضيافة أو السكنى، حيث تفضل عنه داره وتدعوه لذلك حاجة الناس، والائتناس، كذلك الأمة يجب ألا يدخل أحد أرضها إلا على تلك السبيل، ولكل من الخادم والضيف والساكن حدود معروفة

غير مجهولة، منها أن أحدًا منهم لا يتصرف في الدار إلا عن إذن صاحبها ورضاه، تحصيلًا لمنفعته واعترافًا بمساعدته، والتصرف عن رأيه، كذلك تكون الأمة، وإلا كان الإنسان أسوأ حالًا من البهائم العجم»(١)

وعندما يتحدث عن مقومات نهضة الأمة من حيث ارتباطها بالدين يرى أن أول هذه المقومات هو أن تنفتح على المستجدات الحديثة ولا تغلق باب الاجتهاد، يقول: «على هذه الأمة أن تعرف المتجددات الزمانية، لتكون أعمالها مطابقة للأحوال الحاضرة، فرب أمر يكون خيرًا في عصر، شرًا في غيره»(٢) وأن يبتعد علماؤها عن التقليد الأعمى والجدل والمنازعة والرياء وتملق الحكام.

وهكذا نرى أن الكشف عن جوانب هذا العقل النقدي عند المرصفي سوف يكشف لنا عن تكامل بناء مواقفه النقدية في كل المجالات الحياتية، فمواقفه في مجال النقد الأدبي له صلة وثيقة بمواقفه السياسية والاجتماعية والأخلاقية، بل له صله بسلوكه اليومي وتصرفاته الحياتية، وأن هذه المواقف يفسر بعضها بعضًا، لأنها تعبر عن ذات واحدة وعقل واحد، فمن أكبر الأخطاء التي يقع فيها الدارسون المعاصرون تجزئة النظر للأشياء وتفتت الشخصية الواحدة، بحجة التخصص، فإذا كانت هذه الحجة مقبولة نوعا ما، ولها ما يبررها في مجال ممارسة الطب أومزاولة مهن العلوم الطبيعية، كأن يتخصص واحد في طب العيون وآخر في طب العظام، فإنها ليست مقبولة في مجال الثقافة أو الدراسات الأدبية، بل إنها غير مقبولة في ممارسة البحث العلمي عامة، لأن المفترض أن البحث العلمي المعاصر غالبًا ما يتم عن طريق فريق من المتخصصين، فكأن هذا العدد من الباحثين الشاركين في المشروع البحثي عقل واحد، لذلك لا يمكن أن نفصل

---

(١) رسالة الكلمات الثمان ص ٦٨، ص ٦٩

(٢) السابق ص ٧٣

الفكر النقدي عن الفكر الاجتماعي أوالسياسي أوالحضاري عند ناقد أدبي مثل المرصفي، بل يمكن أن نجد وشائج قوية بين الفكر النقدي عند مختلف الرواد من أبناء الأمة الواحدة، فالفكر الإصلاحي عند الشيخ محمد عبده مثلا كان يعتمد على رفض التقليد ورفض الجمود العقلي وكان يدعو إلى التحديث والمواءمة بين الوافد والأصيل، وهو ما فعله المرصفي في مجال الدراسات الأدبية، وما فعله الطهطاوي في مجال الثقافة، وعلي مبارك في التعليم، وهذا يدل على أن الإنسان وكذلك المجتمع وحدة متكاملة،وبناء واحد لا يتجزأ، فالبنية العقلية الحية عند الإنسان السوي وكذلك المجتمع السوي لا تتجزأ، لأنها تخضع لمنطق واحد، وتستمد توهجها من مشكاة واحده، هي الأساس الفلسفي الذي يحكم كل ما يصدر عن هذا الإنسان من أفعال أو يحدث في المجتمع من وقائع.



المرصفي الناقد الأدبي

مفهوم الأدب.

يرى المرصفي أن مفهوم الأدب عام يشمل الأفعال والسلوك وفنون القول جميعًا، وأن معايير الجمال في أداب السلوك حسب المعايير الأخلاقية لا تختلف عن نظائرها في أدب القول، أي الشعر والنثر، فالجمال في الأخلاق وفي الشعر وفي النثر يخضع عنده لمعيار واحد وهو «وضع الشيء في موضعه» وبالتالي فإن مفهوم القبح يعود إلى نقيض ذلك وهو: «وضع الشيء في غير موضعه» لذلك يعرف الأدب بقوله: «اعلم أن الأدب معرفة الأحوال التي يكون الإنسان المتخلق بها محبوبًا عند أولي الألباب الذين هم أمناء الله على أهل أرضه، من القول في موضعه المناسب له، فإن لكل قول موضعًا يخصه، بحيث يكون وضع غيره فيه خروجًا

عن الأدب»[1] ويرى أن عمر بن الخطاب عندما امتدح زهيرًا بأنه «لا يمدح الرجل إلا بما فيه» إنما كان يقصد هذا المعيار الجمالي[2] ويرى أن الحطيئة كان يقصده أيضًا عندما قال: «والشعر لا يسطيعه من يظلمه» لأن الحطيئة كان يقصد بالظلم هنا التكلف ووضع الألفاظ في الموضع غير اللائق بها.

هذا المفهوم للأدب يعد امتدادًا للمفهوم العربي القديم، بل يعد مطابقًا للمعنى اللغوي القديم لكلمة «أدب» لأن العرب لم يتصوروا أن يكون هناك كلام بدون فائدة، فالشعر عندهم ديوان العرب وعلمهم الذي يسجلون به معارفهم، ويؤرخون به وقائعهم، وهو جزء من حياتهم العملية، وأداة لقضاء مصالحهم والتعبير عن حاجاتهم، فهو عندهم مثل الكلام في وظيفته النفعية، غير أنه أقدر على التعبير عما في النفس، وأنجع في قضاء الحاجة، والأدوات التي يستخدمها الشاعر والأديب وهي البلاغة تعد امتدادا بل مكملة للأدوات اللغوية المعروفة وهي الأصوات والصيغ الصرفية والتراكيب النحوية، لذلك نجد العلماء القدماء أمثال ابن سنان الخفاجي في كتابه «سر الفصاحة» والسكاكي في «مفتاح العلوم» وحازم القرطاجني في «منهاج البلغاء» يرتبون أبواب كتبهم بطريقة خاصة تحقق هذه الغاية، فهم يبدأون بدراسة الأصوات ثم اللغة أي الألفاظ ثم النحو ثم البلاغة والأسلوب ثم الأوزان والقوافي ثم الدلالة أو المعاني مع اختلافات يسيرة بينهم،وهذا أثر من آثار المنظور اللغوي للأدب، أو المنظور البياني الذي يرى أن الفارق بين الشعر والكلام المعتاد ليس في النوع وإنما هو فارق في درجة البيان فحسب، وهذا ما سار عليه المرصفي في كتابه الوسيلة الأدبية فهو يبدأ باللغة ثم

(١) حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية ، تحقيق عبد العزيز الدسوقي ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ ج١ ص٣٧

(٢) السابق ج١ ص ٤٤

الصرف ثم النحو وهكذا يتدرج في مستويات النص حتى يصل إلى الإنشاء الذي هو الصياغة الكلية لكل هذه المراحل، فهو بفعله هذا قد أحيا سنة أدبية كانت متبعة في تعليم الإنشاء، وأن صنيعه هذا لم يكن جديدًا أو مبتكرًا كما توهم الدكتور محمد حافظ دياب[1]

لكن إذا كان الجمال عند المرصفي ينشأ من وضع الشيء في موضعه، فما المرجع في ذلك؟ كيف عرف المرصفي أن الشيء قد وضع في موضعه فحكم بأنه جميل؟ أو أنه وضع في غير موضعه فحكم بغير ذلك؟ وهنا يتطرق المرصفي إلى تحديد المفاهيم الجديدة للقضايا النقدية الأساسية، مثل مفهومي «الذوق» و«الأسلوب» و«الشعر» بالإضافة إلى مفهومه عن الأدب الذي سبق ذكره.

مفهوم الذوق.

يدخل المرصفي إلى قضية الذوق من مدخل تربوي أو تعليمي، فهو ينقل نص ابن خلدون في مقدمته عن مفهوم الذوق وكيفية اكتسابه،ودوره في الإبداع الأدبي وأيضًا في تلقيه، فابن خلدون يرى أن اسم «الذوق» الذي اصطلح عليه اهل صناعة البلاغة إنما هو موضوع في الأصل لإدراك الطعوم باللسان، لكن لما كان تذوق الإنسان للكلام يشبه تذوقه للطعام استعيرت الكلمة من هذا إلى ذاك، ويقول المرصفي: «وقال ابن خلدون أيضًا في تفسير كلمة الذوق الدائرة على ألسنة المتكلمين في هذا الشأن: «اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان، وقد مر تفسير البلاغة وأنها مطابقة الكلام

---

(١) يقول الدكتور محمد حافظ دياب : «وقد رسم المرصفي لتلاميذه في هذه الدار منهجاً جديداً لم يكن لهم به عهد في درس الأدب ، ذلك أنه اعتبر علوم العربية من نحو ومعان وبيان وبديع وعروض وقواف وإنشاء وكتابة وسيلة إلى الأدب وفهم لنصوصه،وكانت هذه العلوم تعد غاية في ذاتها" مقدمة رسالة الكلم الثمان ص ٢٤

للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتراكيب في إفادة ذلك، فالمتكلم بلسان العرب والبليغ فيه يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب وأنحاء مخاطباتهم وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده فإذا اتصلت مقاماته بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة في نظم الكلام على ذلك الوجه، وسهل عليه أمر التركيب حتى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة التي للعرب، وإن سمع تركيبًا غير جارٍ على ذلك المنحى مجه ونبا عنه سمعه بأدنى فكر بل وبغير فكر، إلا بما استفاده من حصول هذه الملكة فإن الملكات إذا استقرت ورسخت في محالها ظهرت كأنها طبيعية وجبلة لذلك المحل»[1]

ثم يتابع المرصفي نقل كلام ابن خلدون الذي يرى فيه أن الذوق مهارة مكتسبة بالتدرب وتكرار التمرين والممارسة وحفظ الأشعار، ويخطئ رأي سواه ممن يزعم أن الذوق فطرة خلقية لا يستطيع من حرمها أن يكتسبها بالتعلم والتدرب، يقول ابن خلدون: «يظن كثير من المغفلين ممن لم يعرف شأن الملكات أن الصواب للعرب في لغتهم إعرابًا وبلاغة أمر طبيعي، ويقول: «كانت العرب تنطق بالطبع»، وليس كذلك وإنما هي ملكة لسانية في نظم الكلام تمكنت ورسخت فظهرت في بادي الرأي أنها جبلة وطبع»[2] ويرى ابن خلدون في كلامه الذي ينقله المرصفي أن هذه الملكة لا تحصل عن طريق معرفة القوانين التي استنبطها وصاغها علماء النحو والصرف والبلاغة «فإن هذه القوانين – كما يقول – إنما تفيد علمًا بذلك اللسان ولا تفيد حصول الملكة بالفعل» ولذلك فإن الفرس والروم والبربر ممن رسخت أذواقهم في ظل لغاتهم الأصلية لا يمكنهم أن يكتسبوا هذا الذوق العربي عن طريق تعلم النحو والصرف والبلاغة.

---

(١) حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية ، ط١ مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز بالقاهرة سنة ١٢٩٢هـ ج٢ ص ٤٧٠ ، والنص نفسه في مقدمة ابن خلدون ص٦٥١

(٢) السابق ج٢ ص ٣٧٠

ثم يرى ابن خلدون أن هذه الملكة لا تختص فقط بضبط الكلام وتحاشي صاحبه عن الزلل في الإعراب أو التصريف بل يرى أنها ترتقي إلى الجوانب الجمالية، لأن الإنسان إذا درب نفسه على الكلام البليغ الجميل حسب الذوق العربي والأسلوب العربي وحفظ أشعار العرب أصبح له ذوق مثل ذوق العرب البلغاء، ومن ثم فإنه لو أراد أن يحيد عن هذه السنة بعد أن رسخت في أعماقه هذه الملكة فإنه لا يستطيع ولا يوافقه لسانه، وإذا عرض عليه كلام يخالف الذوق العربي الذي ألفه نفر منه واستقبحه من تلقاء نفسه، وإذا سأله سائل عن السبب في قبوله ما استحسنه أو نفوره عما كرهه فربما يعجز عن الإجابة، لأن الأمر هاهنا يتجاوز الحكم بالصحة والخطأ الذي تحكمه قوانين النحو والصرف، وأصبح يتعلق بأمر أكثر دقة ولطفًا هو القبول والنفور الوجداني.

لكن المرصفي ينقد رأي ابن خلدون هذا، ويرى أن الذوق مكون من عنصرين أحدهما الطبع وثانيهما الدربة أوالتعلم، الأول استعداد طبيعي فطري يولد الإنسان به، والثاني مكتسب، فليس كل من حفظ الأشعار يصبح شاعرًا، أو كل من استمع إلى الخطب يصبح خطيبًا، إذ لا بد أن يكون هناك استعداد فطري ثم ينمى هذا الاستعداد بالتعلم.

كما يرى المرصفي أن الذوق لا يتمثل في القيم التعبيرية الموروثة عن العرب، بل هو القدرة على إدراك التناسب بين الأشياء.

وبذلك يكون مفهوم الجمال والذوق عند المرصفي أقرب إلى مفهوم الرومانسيين الفرنسيين لهما، لأن الجمال في هذه الحالة يصبح نسبيًا، لأنه يعتمد على الإحساس الفردي للمتلقي، وأنه اكتشاف ذاتي وليس موروثًا، وأنه يتربى عن طريق النظر في الأشياء الجميلة ولا يلقن عن طريق الاتباع أو التقليد، ومن ثم يختلف باختلاف الأفراد، بل باختلاف المواقف.

يقول المرصفي ردًا على ابن خلدون في تعريفه للذوق: «أما قوله في تفسير الذوق فأبين منه ما سألقيه عليك،وذلك أن بين الأشياء تناسبًا بحيث متى استوفت عند اجتماعها حظها منه قامت منها صورة يتفاوت الناس في إدراك حسنها، طبعًا وتعلمًا، فمنهم من لا يدرك ذلك ولا يلتفت إليه، وليس مدركوه سواء فيه، فمنهم من يقنع بإدراك ظواهر الأشياء ومنهم من ينتهي إدراكه إلى اعتبار دقائقها وخوافيها، وتعتبر ذلك بما تشاهده من شدة سرور بعض الناس عند رؤيته للأشياء المناسبة التي يلائم بعضها بعضًا، وشدة نفرته وانقباضه عند رؤيته خلافها، لا يختص ذلك بشيء دون شيء، فتراه يتأمل الأبنية وأوضاعها، وما اشتملت عليه من مكملات الانتفاع بها، فإذا أدرك فيها التناسب اللائق رأيته قد انشرح صدره وتجدد سروره، وأخذ في نعتها والثناء على صناعتها، وذلك مثل تعتبر به غيره، وتتأمل تفاوت الناس في ذلك الإدراك،فالإدراك الذي يتعلق بتناسب الأشياء ويوجب الاستحسان والاستقباح هو المسمى بالذوق، وهو طبيعي ينمو ويتربى بالنظر في الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها»[1]

هكذا نرى المرصفي يتحدث عن الذوق باعتباره ملكة للتمييز الجمالي عامة، بينما يتحدث ابن خلدون عن الكفاية اللغوية للغة العربية في عصر الاستشهاد خاصة،فقد خلط ابن خلدون بين الكفاية اللغوية والذوق حسب المفهوم الفني، لذلك نرى المرصفي عند حديثه عن الجانب اللغوي والنحوي والبلاغي يتفق مع ما ذهب إليه ابن خلدون فيما أسماه «الذوق» فهو في حديثه عن المجاز يرى ضرورة الالتزام بالحدود التي وضعها العرب والتزموها في التعبير ثم القياس عليها، أي أنه يرى صدق عبارة ابن جني التي يقول فيها «كل ما قيس على كلام العرب فهو عربي»، يقول: «وقد بحث العلماء عن العلاقات التي لاحظتها العرب

---

(١) الوسيلة الأدبية ط١ ج٢ ص ٤٧٣

في مجازاتها وحصروها باستقصاء التتبع، وحكموا بأنه لا يصح أن يتجوز بلفظ اعتمادًا على غير تلك العلاقات، حيث كان الغرض التكلم باللغة العربية، وإلا فلا حجر على المتخاطبين أن يعتبروا ما شاءوا، وغاية الأمر أنهم يكونون قد تكلموا بغير اللغة العربية، بيد أنه لا يلزم إلا سماع نوع العلاقة، مثلًا سمع منهم تسمية الشيء باسم آلته، فلنا أن نسمي كل شيء باسم آلته، وإن لم يكن مسموعًا منهم»[1] ومثلما انتقد المرصفي مفهوم ابن خلدون للذوق فإنه ينتقد مفهومه لموضوع نقدي آخر هو «الأسلوب».

مفهوم الأسلوب.

يعرف ابن خلدون الأسلوب بأنه: «المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، والقالب الذي يفرغ فيه» ويرى أن هذا المنوال أو القالب لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى، لأن هذه وظيفة التراكيب الإعرابية التي يختص بها علم النحو، كمعرفة تراكيب الجمل الإسمية والفعلية والحال والتمييز وأساليب التعجب والاستفهام والقصر والاستثناء وغير ذلك،كما أنه لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خلال خواص التراكيب البلاغية، لأن هذه وظيفة علم البلاغة والبيان، مثل الأسلوب المجازي والأسلوب الاستعاري وأساليب التشبيه والكناية والتقديم والتأخير والإيجاز والإطناب والسجع والجناس والمقابلة، ولا يرجع أيضًا إلى اعتبار الوزن كما استخدمه العرب، فهذه وظيفة علمي العروض والقافية «فهذه العلوم – كما يقول – خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع (الأسلوب) إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب

---

(١) الوسيلة الأدبية ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ج٢ ص ٢٣

وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصًا كما يفعل البناء في القالب والنساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه»[1]

ثم يشرح ابن خلدون ذلك عن طريق الأمثلة، فهو يرى أن العرب كانوا يستخدمون طرقًا خاصة في صياغة كلامهم في كل فن من فنون القول التي أبدعوا فيها، ففي مجال بكاء الأطلال في الشعر كانوا يستخدمون قالب خطاب الطلل، أي توجيه الحديث له كأنه يسمع، كقول الشاعر:

يا دار مية بالعلياء فالسند.

أو يكون باستدعاء الأصحاب لسؤال الديار، كقول الشاعر:

قفا نسأل الدار التي خف أهلها.

أو استبكاء الأصحاب، كقول الشاعر:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

وهكذا يرى ابن خلدون أن للعرب أساليب خاصة في المديح وأخرى في الرثاء وثالثة في الفخر، وهكذا، وأن هذه الأساليب تتمثل فيما خلفة العرب من شعر ونثر، وأن الشاعر أو الناثر إذا أراد أن يبدع شعرًا أو نثرًا فعليه أولًا أن يدرب نفسه على هذه الهيئات المتمثلة في كلام العرب، ثم يفصل هيئاتها عن طريق خياله أي يصنع ما يسميه ابن خلدون «القالب الكلي المجرد في الذهن»، ثم يملأ هذه الهيئات أو هذا القالب الكلي المجرد بكلمات وجمل وتراكيب نحوية وبلاغية من عنده هو بحيث تخدم الغرض الذي يريد أن ينشد فيه.

ويرى ابن خلدون أن أساليب العرب المروية عنهم معدودة معروفة لا

---

(١) الوسيلة الأدبية ط١ ج٢ ص ٤٦٥ ص ٤٦٦

يجوزالخروج عنها ولا القياس عليها، كما لا ينفع في تعلمها معرفة القواعد البلاغية، أو النحوية «إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر»..«وهذه القوالب كما تكون في المنظوم تكون في المنثور»[1].

رفض المرصفي هذا المفهوم الذي اعتمده ابن خلدون والذي نسبه لأصحاب الصنعة[2]، ورأي أن ابن خلدون في حصره لمفهوم الأسلوب فيما أثر عن العرب دون سواه ضيق واسعًا، وحرم مباحًا، لأن الشعراء العرب القدماء – كما يرى – لم يلتزموا طريقًا معينة لم يتعدوها، ولم يتفقوا على أساليب خاصة تشبه القواعد أو القوالب، وإنما هي مذاهب متنوعة وطرق متشعبة وأحيانًا متشاغبة،فكل واحد كان يعبر بالطريقة التي يراها ملائمة، ولذلك قال الله تعالى عنهم «ألم تر أنهم في كل واد يهيمون» بل يذهب المرصفي إلى أبعد من ذلك، حين يرى أن مخالفة العرب أحيانا تكون أفضل من تقليدهم، يقول: «على أنه لا يصح تقليد العرب في جميع ما نطقوا به، فقد عرفت مما سبق أن بعض كلامهم يجب اجتناب مثله، وأنهم لا يتابعون إلا فيما كان أوفق للغرض من الكلام»[3].

لأن المرصفي كان يدرك أن كل شاعر له أسلوبه الخاص به والذي يدل عليه، لذلك نراه يورد حكاية لرجل أرسله مسلم بن الوليد الشاعر المعروف بقصيدة يمدح فيها رجلًا من ذوي الجاه، فادعاها الرسول، وزعم للممدوح أنها من شعره

---

(١) السابق ج٢ ص ٤٦٧

(٢)"أصحاب الصنعة " مصطلح يطلق على علماء البلاغة المتأثرين بالمنطق والفلسفة كقدامة وابن سنان الخفاجي والسكاكي وحازم القرطاجني

(٣) السابق ج٢ ص ٤٧٣

هو، لكن الممدوح عرف عند سماعه للقصيدة أنها لمسلم بن الوليد وليست له، فاعترف الرجل بفعلته، يقول المرصفي معقبًا على ذلك: «وكذلك متى كان الإنسان ذا دربة وتمام خبرة بشعر شاعر عرف ما لم يسمعه من شعره بما عرفه منه، لأن لكل شاعر في الكلام مذهبًا يخصه وطريقة لا يتعداها»[1] هكذا نرى المرصفي يكسر حدة الكلاسيكية الصارمة التي فرضها ابن خلدون على الشعر، ويفتح الباب أمام الشعراء كي يبتكروا أساليب جديدة أو يجددوا في الأساليب القديمة،ويقترب من مفهوم بوفون للأسلوب، هذا وقد أدى الاختلاف في مفهوم الأسلوب بين ابن خلدون والمرصفي إلى اختلافهما في مفهوم الشعر نفسه.

مفهوم الشعر.

ينقل المرصفي رأي ابن خلدون في التعريف التقليدي للشعر الذي يرى أنه «الكلام الموزون المقفى الدال على معنى» ويرى ابن خلدون أنه لا يحدد معالم الشعر ولا يشير إلى حقيقته، لأن العروضيين الذين صاغوا هذا التعريف – حسب رأيه – غلبت عليهم صناعتهم، فلم يدركوا من الشعر إلا ما فيه من إعراب وبلاغة ووزن، لذلك يقول: «فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح عندنا، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية، فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»[2]

وقد بنى ابن خلدون على هذا التعريف أحكاما خطيرة، بل غريبة، انتقدها المرصفي، من ذلك أنه يخرج شعر المتبي والمعري من حوزة الشعر، لأنهما

---

(١) السابق ج٢ ص ٥٢٨

(٢) السابق ج٢ ص ٤٦٨

حسب رأيه لم يجريا على أساليب العرب المعهودة في صناعة الشعر، يقول: «وقوله: الجاري على الأساليب المخصوصة به فصل له عما لم يجر منه على أساليب العرب المعروفة، فإنه حينئذ لا يكون شعرًا، إنما هو كلام منظوم، لأن الشعر له أساليب تخصه، لا تكون للمنثور، وكذلك أساليب المنثور لا تكون للشعر، فما كان من الكلام منظومًا وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعرًا، وبهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقينا من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء، لأنهما لم يجرياعلى أساليب العرب»[1] .

ومن ذلك أيضًا أنه يرى ضرورة استقلال كل بيت في القصيدة عما قبله وما بعده، فيما عرف لدى النقاد المتأخرين بوحدة البيت، يقول: «وينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه، حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تامًا في بابه»[2]

لا يوافق المرصفي ابن خلدون في هذا المفهوم للشعر، بل يرى أن الشاعر غير مقيد باتباع أسلوب خاص، مادام قد أدى الغرض من الشعر، فله أن يسير على أسلوب من أساليب القدماء وله أن يبتكر أساليب جديدة، فليس هناك طريق معينة يجب إلزامه بها،ما دام صحيح اللغة والوزن، والغرض من الشعر عنده يتمثل في التأثير في الطباع وتحويلها إلى الميل الذي يريده الشاعر،وكل ما حقق هذا الغرض مع التزامه بتوافق التراكيب وسلامتها اللغوية والبلاغية والعروضية فهو شعر.

ففي الحماسة مثلا يكون الكلام مهيجًا للقوى مثيرًا للغضب، باعثًا على الحمية، وفي الغزل يكون سارًا للنفوس مريحًا للخواطر، وفي العتاب يكون هاديًا للموافقة مولدًا للرضا.

---

(١) السابق ج٢ ص٤٦٨

(٢) السابق ج٢ ص ٤٦٤

كما حاول المرصفي أن يؤول كلام ابن خلدون في حديثه عن وحدة البيت ويوجد له مخرجًا يفهم منه أن ابن خلدون لم يقصد أن تكون وحدة البيت حدًا للشعر، أو أن ما خرج عليه لا يكون شعرًا على الإطلاق، بل رأى أن ابن خلدون ربما يقصد أن يكون ذلك القيد علامة على جودة الشعر لا على تحققه ووجوده، ودليله على ذلك أن في الشعر العربي قصائد لا تخفى على ابن خلدون لم يستقل كل بيت فيها بمعناه،ومع ذلك هي غاية في الجودة بل إن ترابط الأبيات ووحدة القصيدة قد تكون أحيانا من علامات الجودة، يقول المرصفي معقبًا على كلام ابن خلدون السابق: «قلت: وما ذكر من انفراد كل بيت بمعناه عن سابقه ولاحقه إنما هو في صفة جيد الشعر، كأنه لم يعد غيره شعرًا، على أنه ربما أوجبت جودة الشعر اغتفار افتقار كل من البيتين لصاحبه، ألا ترى أن ذلك لم ينقص من حسن قول عمر ابن أبي ربيعة:

ليت هندًا أنجزتنا ما تعد	وشفت أنفسنا مما تجد
واستبدت مرة واحدة	إنما العاجز من لا يستبد
زعموها سألت جاراتها	وتعرت ذات يوم تبترد
أكما ينعتني تبصرنني؟	عمركن الله أم لا يقتصد
فتضاحكن وقلن لها	حسن في كل عين من تود
حسدًا حملنه من أجلها	وقديمًا كان في الناس الحسد

لا أراك تشك في أن هذا الشعر بالغ من الحسن غاية ما يمكن، ولم يؤثر فيه افتقار البيت لصاحبه إذا كان المعنى مستدعيًا ذلك»[1].

كما يصرح المرصفي عند حديثه عن شعر البارودي أن وحدة القصيدة وترابط أبياتها من أهم عناصر الجودة في شعره، فهو يقول تعقيبًا على قصيدة

---

(١) السابق ج٢ ص ٤٦٥

البارودي الرائية التي عارض فيها رائية أبي نواس في مدح الخصيب: «انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتًا بيتًا تجد ظروف جواهر، أفردت كل جوهر لنفاستها بظرف، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق، فإنك لا تجد بيتًا يصح أن يقدم أو يؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث، و أوكلك إلى سلامة ذوقك وعلو همتك إن كنت من أهل الرغبة في الاستكمال لتتبع هذه الطريقة المثلى»[1]

هذا الموقف من المرصفي يعد الشرارة الأولى، والتمهيد الحقيقي للحديث عن الوحدة العضوية والمفهوم الوجداني للشعر كما ظهر عند النقاد المتأثرين بالموجة الرومانسية في الجيل التالي للمرصفي وبخاصة العقاد والمازني وميخائيل نعيمة وأبناء جيلهم.

عوامل الجودة في الشعر.

يرى المرصفي أن الشعر يجود بتوافر عاملين اثنين، وينحط بفقدانهما، العامل الأول هو تفاعل الشعر مع الحياة واتصاله بها، والثاني شدة الحاجة إليه،أي وجود المتلقي الذي يشجع الشعراء ويفهم الشعر حق فهمه ويتذوقه ويطلبه ويثيب عليه، وقد توافر هذان العاملان في البيئة العربية قديمًا في العصرين الجاهلي والإسلامي، وتوافرا بعض الشيء في العصر العباسي، ثم تلاشيا أو انعدما في العصور المتأخرة.

لذلك يقسم المرصفي الشعراء العرب ثلاث طبقات:

الطبقة الأولى: وهم الشعراء المطبوعون، وتتكون من الشعراء العرب الجاهليين والإسلاميين، وتبدأ من المهلهل بن ربيعة في العصر الجاهلي إلى بشار بن برد في العصر العباسي الأول، ويقول عنهم: «كانت عباراتهم حكاية عن الواقع،

(١) السابق ج٢ ص٤٧٩

وصنعة للمشاهد، لم تكن الصنعة غالبة عليهم كما هو شأن المتأخرين عنهم »[1].

الطبقة الثانية: وهم الشعراء المولدون الذين كانوا يحرصون على الصنعة أي على موافقة العرب في أشعارهم ويجتهدون في سلوك طرائقهم والأمثلة التي اخترعوها، بدءًا من أبي نواس إلى ما قبل القاضي الفاضل.

الطبقة الثالثة: وهم الشعراء المتأخرون الذين غلب عليهم استعمال النكات والزخارف اللفظية التي لا صلة لها بالواقع،وهم منذ القاضي الفاضل إلى عصر المرصفي، «وهؤلاء – كما يقول- جاءوا في عصر مخالف بالكلية للعصور التي كان أمر الشعر والكتابة الصناعية قائمًا، ورغبات الملوك وأعيان الأمراء فيها متوفرة إذ كانت الدولة عربية، وأمراؤها من العرب»[2] فلم يكن هناك من يتذوق الشعر من الأمراء، لأن لسانهم غير عربي، «وليس يقوى أمر – كما يقول – إلا بحسب قوة الحاجة إليه» ولم يتصل الشعر في هذه المرحلة بالحياة ومن ثم ضعف بل تدنى إلى غاية الانحطاط، وهذا التقسيم يشبه تقسيم شوقي ضيف لتاريخ الشعر العربي.

معايير الجودة.

يورد المرصفي نماذج مختارة من شعر كل طبقة من الطبقات الثلاث التي مر الحديث عنها، لكنه في حديثه عن نماذج الطبقة الأولى يشير إلى الملامح التي تحدد سمات الجودة في الشعر عامة من خلال التطبيق على هذه القصيدة أو تلك، باعتبار هذه القصائد نماذج عليا يحتذي عليها الشعراء المتأخرون، ويتدربون على الإنشاد على ضوئها،ويحاولون السمو إلى درجة بلاغتها،ومن ثم فإن قصائد هذه الطبقة من وجهة نظره وصلت إلى درجة عالية من التوفيق في تلاؤم عناصرها

---

(١) السابق ج٢ ص ٥٠٤

(٢) السابق ج٢ ص ٤٧٣

ووضع كل عنصر في الموضع اللائق به، ومن ثم فهي تعد التجسيم الفعلي لمعايير الجودة في الشعر العربي، ولذلك فإن درجة الجودة تتحقق بناءً على درجة الاقتراب منها، كما سوف نرى في تحليله لقصائد البارودي، ليس من منطلق انحصار فنون القول في عدد من الأساليب الموروثة – فقد سبق تفنيده لهذا الرأي – وإنما من منطلق أن هؤلاء العرب توافرت لهم أهم مقومات الجودة وهي أن شعرهم كان جزءًا لا يتجزأ من حياتهم، أو حسب تعبير طه حسين «كان صورة من حياتهم» وأن البيئة العامة المنشئة والمتلقية للشعر حينئذ توافرت لها الملكات اللغوية التي أهلت أبنائها لفهمه وتذوقه ومن ثم طلبه والتشجيع لقوله، ومن نماذج ذلك قوله تعقيبًا على مرثية محمد بن كعب الغنوي في رثاء أخيه والتي يقول فيها:

تقول ابنة العبسي قد شبت بعدنا   وكل امرئ بعد الشباب يشيب

: «إن كنت معتبرًا من كلام صحة معنى وتخير لفظ وجودة تركيب ومتانة سياق وحسن استعارة ولطف إشارة وغرابة نادرة فلتكن هذه القصيدة مثالك الذي تحتذيه، فما كان من شعر مدانيًا لها فذلك ما تحكم عليه بنهاية الجودة، وإلا فهو نازل بقدر بعده عن مرتبتها من البلاغة »[1]

وعندما يورد نماذج من الطبقة الثانية فإن مدحه لها لا ينصب على ما فيها من جمال بالدرجة الأولى، بل على خلوها من مفاسد ما في شعر الطبقة الثالثة من قبح، أي سلامتها من ثقل الزخارف اللفظية والمحسنات البديعية، يقول معقبًا على قصيدة الطغرائي التي مطلعها:

نظري إلى لمع الوميض حنين   وتنفسي لصبا الأصيل أنين

: «هذا الشعر يستعيدك النظر فيه ويستدعيك التأمل في مطالعه ومقاطعه

(١) السابق ج٢ ص ٥١٦

لتعرف من أين كان علو رتبته من البلاغة، فإنك لا تجد الشاعر قصد فيه إلى النكات وزخرفته بالمحسنات، كما هو حال المتأخرين، وإنما قصد أن يكون الشعر متخير اللفظ، محكم التركيب متحدر السلاسة، لا يتوقف اللسان في إنشاده، مع صحة معانيه وتمكن حدود فصوله »[1]

هكذا نرى أن المرصفي يعد الشعر العربي في عصري الجاهلية وصدر الإسلام مثالا للجودة، وأن جودة كل قصيدة بعدهم إنما تقاس بمدي اقترابها من هذا النموذج، كما يرى أن أشعار الطبقة الثالثة على النقيض من ذلك، ومن ثم فإن درجة الجودة في أي قصيدة يمكن أن تقاس أيضًا بمدى ابتعادها عن صفاتها التي غلبت عليها في هذه المرحلة.

تطبيقاته النقدية.

إن الذي يميز المرصفي عن سائر أبناء جيله من شيوخ الأزهرأو من غيرهم ليس فقط سعة اطلاعه على التراث فربما يكون هناك من المجاورين ممن أكلت أعمدة الجامع العتيق ظهورهم من يفوقه علمًا بالتراث بل حفظا له عن ظهر قلب، وليس فقط معرفة اللغة الفرنسية، فمما لا شك فيه أن من الطلاب العائدين من البعثات التي أرسلها محمد علي إلى فرنسا من كان أكثر منه معرفة بها، لكن الذي أهل المرصفي إلى تبوؤ هذه المكانة – إلى جانب ما سبق – عاملان: الأول هو امتلاكه للعقل النقدي الذي تحدثنا عنه عند حديثنا عن رسالة الكلم الثمان، والثاني هو هذا الذوق الفني الرفيع الذي ظهر في تحليلاته النقدية وقراءاته الفنية للشعر القديم وشعر البارودي من المحدثين خاصة، بل ظهر في قراءاته لبلاغة القرآن في الشواهد التي أوردها للاستعارة والتشبيه.

---

(١) السابق ج٢ ص٥٥٦

هذا الذوق النقدي الرفيع يجعل تحليلات المرصفي للنصوص ليست مجرد شروح لمعانيها – كما هو العهد بشروح الشعر القديم- بل يجعلها إضاءة واكتشافًا لمناطق شاعرية دفينة دقيقة، لأن المرصفي لم يعمد للتعريف بالمعاني المستفادة من الدلالات الوضعية للغة أو يكتفي بدلالات خصائص التراكيب البلاغية، بل يتطرق لمعانيها النفسية والوجدانية، وهذا أمر طال فقدانه في الثقافة النقدية العربية، تحت وطأة الفكر المنطقي التقنيني الذي قولب البلاغة العربية من ناحية والجهل من ناحية أخرى،وقد فتح المرصفي في هذا المجال بابًا واسعًا كان له أثره عند الأجيال التالية، من أمثال ما نجده من تحليلات ذوقية لطه حسين في حديث الأربعاء.

ومن نماذج ذلك شرح المرصفي للمجاز في هذا البيت الذي يقول فيه الشاعر:

إذا نزل السماء بأرض قوم ... رعيناه وإن كانوا غضابا

وهو بيت طالما لاكته ألسنة البلاغيين القدماء حتى ذبل وجف، وأصبح على أيديهم مجرد نموذج محفوظ لاستبدال كلمة العشب بكلمة السماء لعلاقة السببية وكفى. يقول المرصفي: «وفائدة هذا المجاز توصل الشاعر إلى وصف قومه بأنهم بلغوا من القوة غايتها، ومن السلاطة نهايتها، فهم سادة الناس، والناس لهم تبع، وذلك أن معنى قوله إنا السابقون إلى الانتفاع بمنافع الأرض، لا يعارضنا أحد في ذلك ولا يمنيه نفسه،فسوائمنا على آثار الأمطار راعية أُنُف النبات في أول نشأته وأوان نضرته، والناس في انتظار إذننا، فلو قال: رعينا نبات كل الأرض وإن غضب أهلها لم يكن مفيدًا لذلك»[1]. المرصفي هنا يتجاوز ميكانيكية القوالب البلاغية التي صكها البلاغيون المتأخرون، ويلقي الضوء على المعاني النفسية والأحاسيس التي كان الشاعر نفسه يحس بمثلها.

---

(١) الوسيلة الأدبية ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ج٢ ص ٢٤

كما أن المرصفي في تحليله للنماذج الرفيعة للاستعارة والتشبيه والكناية لم ينظر إليها على أنها أدوات لغوية منغلقة للتعبير عن معان محددة،أو على أنها قوالب تعبيرية محفوظة مثل الأيقونات التي تشبه الحروف المصورة في الكتابة الهيروغليفية كما توهم البلاغيون المتأخرون، بل نظر إليها من منظور فني يجعلها مجرد محك أو جذوة أو شرارة للهيب التأويل والمعاني المتجددة، بل المعاني الخالدة التي لا تنحصر في زمان أو مكان بل تشمل الحياة الإنسانية كلها، منذ بدء الخليقة إلى نهايتها،لأن الاستعارة حينئذ تتحول إلى صورة تستمد بريقها من الخيال.

من ذلك أنه يشرح الاستعارة في قول الله تعالى: «وقل جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقًا» بقوله: «الباطل هو الأحكام التي من جهتها يدخل الفساد على الحالة التي هي صلاح الكافة، وبضدها تتميز الأشياء، فالحق خلاف الباطل، وزهوق نفس الحي مفارقتها بدنه، والباطل ليس حيوانًا فيكون لفظ الزهوق مستعملًا في غير ما وضع له،وهو اضمحلال الباطل وذهابه من الكون، فيعرفنا هذا أن الباطل قد شبه بذي روح يكون به حيًا يعمل أعماله التي أعده الله لعملها، وتفارقه فلا يستطيع عملًا، فالاستعارة مكنية حيث كان المذكور في الكلام من طرفي التشبيه هو المشبه والمشبه به غير مذكور مشار إليه بما هو له خاصة، وذلك هو المسمى قرينة المكنية، ويظهر ذلك من التقرير أنه هنا استعارة تحقيقية تصريحية تبعية.

وهذا الكلام مع شدة اختصاره يفيد بسبب الاستعارة المكنية مالا تفيده الحقيقة التي هي ذهب الباطل، ومن لم يكن آتاه الله علم أسرار الصناعة الكلامية يخيل له أن الكلام لو كان: جاء الحق وذهب الباطل كان مشتملًا على حسن المطابقة التي هي من الوجوه التي تكسو الكلام حسنًا كما يعرب عنه فن البديع،

ويكون كقوله قبل ﴿أَدْخِلْنِى مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِى مُخْرَجَ صِدْقٍ﴾ وبيان ما تفيده الاستعارة المكنية هو تصويرها لفكر المتعقل الباطل في صورة، وقوة الحق الذي يبطلها ويزيلها، وأنه يجب أن يكون إلهيًا ﴿لَوْ أَنفَقْتَ مَا فِى ٱلْأَرْضِ جَمِيعًا مَّآ أَلَّفْتَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ وَلَـٰكِنَّ ٱللَّهَ أَلَّفَ بَيْنَهُمْ﴾، ﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَـٰكِنَّ ٱللَّهَ رَمَىٰ﴾.»[1]

ثم يتبع المرصفي ذلك بما يبين أن التصوير الاستعاري في الآية هو الذي يخرج المعنى في ذهن المتلقي للآية من المحلية إلى العالمية، ومن الآنية إلى الديمومة،ومن الفعل الشخصي الخاص إلى الأفق الإنساني العام، يقول: «وطريق تصوير الباطل في صورة: أنه لما شبهه بذي روح دون تخصيص حيوان أوجب أن يلتفت فكرك إلى سائر أنواع الحيوان وخواص كل نوع، وحينئذ تقول: الباطل مثل السباع العادية افتراسًا مجاهرة أو ختلًا أو بالمكر والحيلة، فتشبه باطلًا بأسد، وباطلًا بذئب، وباطلًا بثعلب، وباطلًا بغراب وحدأة، وباطلًا بثور وحمار إلى غير ذلك، وأشد الباطل وأنكره ما يكون شبه الإنسان، حيث كان الإنسان جامعًا لسائر خصائص جميع الأنواع، فالبعض يعمل بالقهر والعدوان والسلاطة، والبعض بالمكر والحيلة والتملق والبعض بالاختلاس والاختتال والاختطاف»[2]

ولا ينسي المرصفي الواقع الذي يعيشه وهو يقرأ الاستعارة في الآية الكريمة، وبخاصة الواقع السياسي الذي تعيشه مصر في ذلك الحين، مما يجعل قراءة الاستعارة جزءًا من واقع القارئ نفسه، يقول المرصفي بعد كلامه السابق: «ومن الباطل الذي يحسن تشبيهه بحيوانات المكر والحيلة والختل ما يصدر عن الأشخاص الذين يفترون على الله الكذب، فيدعون أنه تعالى شأنه اختصهم بأسرار

---

(١) السابق ج٢ ص ٤١ ، ص ٤٢

(٢) السابق ج٢ ص ٤٢

أهلتهم ليكونوا رؤساء ينظرون في مصالح جمع من الناس وتكميل أرواحهم، ويجعلون ذلك طريقة إلى أغراضهم وشهواتهم باسعباد ذلك الجمع وتسييره في تحصيلها مخيلين لهم أنهم في طاعة خالقهم.

ومن باطل بعض هؤلاء ما يحسن تشبيهه بالإنسان، وأما الباطل الذي يحسن تشبيهه بأغبياء الحيوانات فهو باطل أولئك الناس الذين يريدون التوصل إليه بالانحياز إلى بعض الظلمة وما أشبه ذلك:

ومن يجعل الضرغام بازًا لصيده تصيده الضرغام فيمن تصيدا »[1]

هكذا نرى المرصفي أضاء جوانب الاستعارة، بل أعاد حيوية الإحساس بها والوعي بما فيها من معان نفسية ووجدانية.

لكن أكبر نموذج تطبيقي وأوضحه للجهود النقدية عند المرصفي هو اكتشافه لعبقرية الشاعر الكبير محمود سامي البارودي، فقد ارتبط اسم البارودي باسم أستاذه المرصفي، فلا تكاد تجد ناقدًا أو مؤرخًا أدبيا يذكر البارودي دون أن يذكر فضل المرصفي عليه أو يقتبس من حديث المرصفي عنه وعن شعره، وهذا أمر طبيعي، فالظروف الثقافية والحضارية التي أفرزت شعر البارودي هي نفسها التي أفرزت نقد المرصفي، والمدرسة النقدية التي شيد المرصفي أسسها هي التي أسست المذهب الي سار عليه البارودي،وهي المدرسة التي أوثر أن أسميها «مدرسةعودة الوعي» على التسمية الشائعة» «مدرسة الإحياء والبعث» لكن الخطأ الشائع في مجال المصطلح خير من الصواب المهجور.[2]

---

(١) السابق نفسه

(٢) يطلق بعض النقاد على هذا المذهب اسم " الإحياء والبعث " وهي تسمية خاطئة ، لأن هذه التسمية تشير إلى أن التراث قد مات ، والميت لا يمكن إحياؤه – كما يقول حسين فوزي– لكن الأدب العربي منبق عليه مقولة الأديب الصيني يوي تشيو يوي عندما قيل له كيف تتعامل مع التراث الصيني الذي مات منذ ثلاثة آلاف سنة فقال ، بل قولوا كيف تتعامل مع التراث الذي عاش رغم مرور ثلاثة آلاف سنة

يرصد المرصفي ميزتين توافرتا للبارودي لم يتهيأ لشاعر من معاصريه أو سابقية من شعراء العربية منذ ابن نباته، العنصر الأول أن البارودي استطاع أن يتخلص من العجمة التي كانت حائلا - بل سدًا منيعًا - أمام الطاقات الشعرية في عصره، أما العنصر الثاني فهو قدرة البارودي على كسر الحاجز بين شعره وبين حياته، لأنه استطاع أن يعبر عن روح عصره المتفجر بالثورة، هذا بالإضافة إلى ما أفاء الله عليه من موهبة شعرية وذكاء وذوق فني.

أما الميزة الأولى اللغوية فقد تهيأت للبارودي بسبب اعتماده على الطريقة المثلى في تعلم اللغة العربية وآدابها، وهي أنه لم يتعلم اللغة من كتب النحو والصرف والعروض كما كان يفعل الطلاب في عصره، بل تعلمها من خلال حفظ الأشعار العربية الجيدة، وهي الطريقة التي امتدحها الشيخ محمد عبده أيضًا، ورأى أنها الطريقة المثلى لتعلم اللغة،يشرح المرصفي هذه التجربة التي خاضها تلميذه النجيب بقوله: «هذا الأمير الجليل ذو الشرف الأصيل والطبع البالغ نقاؤه، والذهن المتناهي ذكاؤه محمود سامي باشا البارودي، لم يقرأ كتابًا في فن من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلا إلى قراءة الشعر وعمله فكان يستمع بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور في برهة يسيرة هيآت التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسب ما تقتضيه المعاني والتعلقات المختلفة، فصار يقرأ ولا يكاد يلحن....ثم اشتغل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة، واستثبت جميع معانيها ناقدًا شريفها من خسيسها، واقفًا على صوابها وخطئها مدركًا ما كان ينبغي وفق مقام الكلام وما لا ينبغي، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء »[1] .

---

(١) الوسيلة الأدبية ط١ ج٢ ص ٤٧٤

أما الميزة الثانية التي أشار إليها المرصفي في شعر البارودي فهي ظهور شخصيته في شعره، فقد ظهرت في شعره شخصية البارودي الأمير الفارس المقاتل، يقول: « جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء، ولشعر الأمراء كأبي فراس والشريف الرضي والطغرائي تميز عن شعر الشعراء كما ستراه، ومصداق ذلك ما سألقيه عليك من قصائد أنشأها في وزن قصائد لبعض مشاهير المتقدمين»[1] ثم يروي له عدة قصائد يفتخر فيها البارودي ببطولاته في حرب جزيرة كريت وحرب الروس، ثم يقول المرصفي: « وإلى هنا أظن أنك تحققت بمعرفة تميز شعر الأمراء بما يظهر عليه من آثار عزة النفس، ويشمل نواحيه من البراعة والمتانة ويلوح فيه من تخير الألفاظ برعاية ما هو أوفق بالأدب أو الأليق بالمدح أو الأوقع في الزجر أو الأجلب للعطف والرضا أو الأدخل في النصيحة أو الأنسب بالغزل أو الأهيج في الحماس إلى غير ذلك من المقامات »[2]

أدواته النقدية.

لم يبتكر المرصفي مصطلحات جديدة في كتابه الوسيلة الأدبية، بل استخدم المصطلحات التراثية المعهودة في البلاغة والنقد القديم ومنحها مفاهيم جديدة، واستخدمها بطريقة أكثر وعيًا وبممارسة ذوقية فنية أكثر ذكاء، كما هو الشأن في تحليلة للاستعارة في قول الله تعالى: «وقل جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقا» ومثل تحليله للمعنى الشعري في القصائد التي اختارها لمحمد بن كعب الغنوي والفرزدق وأبي نواس وأبي فراس وغيرهم، وفي أحيان أخرى يستخدم المصطلح التقليدي حسب مفهومه في التراث النقدي القديم لكنه يسخره لأغراضه المعاصرة، مثل مصطلح «المعارضة» الذي أفاض في الحديث عن

(١) السابق نفسه

(٢) السابق ج٢ ص ٥٠٢

مميزات شعر البارودي من خلال تطبيقه على معارضته لقصيدة أبي نواس في مدح الخصيب والتي يقول أبو نواس في مطلعها:

أجارة بيــتينا أبـوك غيور ومیسور ما يرجى لديك عسير

حيث عارضها البارودي بقصيدته التي يقول فيها:

تلاهيت إلا ما يجن ضمير وداريت إلا ما ينم زفير

فإننا نجد المرصفي يعيب قصيدة أبي نـواس، مستخدما الأدوات النقدية القديمة التي استخدمها نقاد أبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي من قبل، وأشهر هذه الأدوات السرقة، أو عدم السبق،ومخالفة مذاهب العرب – رغم أن المرصفي لم يعترف بضرورة الالتزام بها- وعدم ملاءمة اللفظ للمعنى من حيث القلة والكثرة، وعدم وضع العبارة في موضعها الملائم لها، وعدم توافق أجزاء الكلام بعضه لبعض، لكنه يكتفي عند حديثه عن قصيدة البارودي بمدحها بقوله: «انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتًا بيتًا تجد ظروف جواهر، أفردت كل جوهر لنفاستها بظرف، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق،فإنك لاتجد بيتًا يصح أن يقدم أويؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث، وأوكلك إلى سلامة ذوقك وعلو همتك إن كنت من أهل الرغبة في الاستكمال لتتبع هذه الطريقة المثلى» مما يدل على أنه يرى أن البارودي استطاع رغم تأخر زمانه ومعيقات دهره أن يجاري أبا نواس ويتفوق عليه.

ومثل ذلك أو قريبا منه ما يفعله المرصفي أثناء تحليله لمعارضات البارودي للشريف الرضي وأبي فراس الحمداني وغيرهم.

وبعد.. فما أعجب هذا العقل النقدي الكبير الذي بزغ نجمه بين عصور طويلة من الظلام، عم فيها الولع بالزخارف التافهة والنكات الباردة والعبث الشعري،فأصبح منارة شع ضوؤها بعد ذلك في الأجيال القادمة.بل أصبح يمثل

وحده مرحلة مهمة من مراحل النقد الأدبي الحديث، بل أهم مرحلة وهي مرحلة الريادة.

هكذا نرى أن المرصفي أحيا المنهج العربي القديم الذي انتهى عند السكاكي وابن خلدون، ومنحه روحًا جديدة رغم محافظته على الإطار الشمولي القديم للدراسات القائمة على مستويات النص الشعري السبعة وهي علوم الأصوات واللغة والصرف والنحو والبلاغة والعروض والدلالة، لكن البحث العلمي المعاصر خطا خطوات كبيرة نحو العلمية تجاوز فيها صنيع المرصفي.

البحث العلمي الحديث.

لم يعد البحث العلمي في العصر جمعًا للمعارف والمعلومات، بل كشفًا للحقائق،لأن المعارف أصبحت أيسر إتاحة بفضل ظهور الطباعة ثم اختراع الوسائل الإلكترونية في تخزين المعلومات، وتصنيفها وطرق عرضها، ولم يكن من المجدي أن يقضي عالم عمره في جمع معلومات يمكن لطفل أن أن يجمعها ويبوبها في دقائق بواسطة استخدام جهاز كمبيوتر صغير، ونتيجة للتراكم الهائل للمعارف لم يعد بمقدور عالم واحد أن يحفظ في ذاكرته المعلومات التي يحتويها فرع واحد من العلم بله عدة علوم، كما كان شأن العلماء الموسوعيين في العصور القديمة، لذلك عرف الباحث المعاصر قدره ووفر جهده، فهو يختار منطقة صغيرة جدًا، ويحدد هدفه في نقطة صغيرة جدًا ويظل يبحث عنها،بل يحفر، حتى يصل إلى الهدف، فهو مثل عالم الآثار الذي يبحث عن جوهرة مدفونة في الأرض، أو مثل عالم الجيولوجيا الذي يبحث عن المعدن النفيس تحت ركام من الطبقات، وأصبح البحث نفسه مثل الصاروخ الموجه ينطلق من نقطة محددة صوب نقطة محددة هي الهدف، ولا يجنح إلى الاستطراد أو الحشو أو التشويش.

و الهدف الذي ينبغي أن يسعى للوصول إليه كل باحث هو الحقيقة، لكن هذه

الحقيقة التي هي الهدف الأوحد لجميع البحوث العلمية تختلف من مجال علمي إلى مجال آخر، ومن بحث علمي إلى بحث علمي آخر، داخل المجال الواحد، فالحقائق التي هي مقصد البحوث الطبية غير الحقائق التي تقصدها البحوث الهندسية أو الفيزيائية أو الفضائية أو النفسية أو الاجتماعية.

والحقيقة التي يعمد إليها بحث موضوعه تأثير درجة الحرارة على مركب كيميائي تختلف عن الحقيقة التي يحاول التوصل إليها بحث أدبي يعمل على اكتشاف التأثير الذي أحدثه أبو تمام في شعر البحتري، فالحقيقة اسم عام جامع يشمل عددًا من الحقائق لا يمكن تحديده، مثل كلمة «الإنسان» فإنها تطلق على كل حيوان ناطق، ومع ذلك لا تتطابق سمات إنسان مع إنسان آخر، ولا لونه أو صوته مع لونه وصوته، فلكل بحث علمي حقيقة خاصة يبحث عنها، كما أن لكل إنسان بصمة خاصة به.

هذه الحقيقة التي يسفر عنها البحث العلمي لا بد أن تكون مؤيدة بواحد أو أكثر من طرق الإثبات المنطقية، ولا بد أن يتوصل إليها بطرق منهجية،أي لا بد أن يكون البحث معتمدًا على منهج علمي، من ثم فإن الحقائق المبنية على التوهم أو التخيل أو التخمين أو الحدس أو الإلهام لا توصف بأنها حقائق علمية حتى تؤيد بالأدلة والبراهين المنطقية وحتى تعطي نفس النتائج عند إجراء نفس النجربة.

وليس معنى ذلك أننا نكذب الحقائق التي يتوصل لها الإنسان بهذه الوسائل الحدسية، فأكثر الحقائق العلمية الكبرى كانت في البداية مجرد خيالات علمية أو حدوس وافتراضات ثم أيدها العلماء بالبراهين العلمية لكن هذه المعلومات لا تصبح علية إلا إذا اختبرت عن طريق التجربة.

مفهوم العلمية.

كلمة «العلم» في اللغة العربية مثل كلمة « Scientia» في اللغة اللاتينية، وكلمة

«Episteme» في اللغة الإغريقية القديمة تعني المعرفة، من ثـم كـان العـارف هـو نفسه العالم في التراث العربي.

لكـن مفهـوم العلـم «Science» في الفكـر الحـديث لم يعـد مرادفًـا لمفهـوم المعرفة، فمفهوم المعرفة يشمل كل المعارف التي يحصـلها الإنسـان سـواء عـن طريق العلم أو الرواية أو المشاهدات أو الوحي او غير ذلك، أما العلم فهو خاص بالحقائق التي يتوصل إليها العلماء عن طريق استخدام المناهج العلمية الحديثـة، وبخاصة المنهج التجريبي، وما دون ذلك لا يعد علمًـا بـل معرفـة، مـن ثـم فـإن المعرفة أعم من العلم فكل علم يسمى معرفة، وليس كل معرفة تسمى علمًا.

هذا المفهوم الحديث للعلـم كـان نتيجـة لسيادة الفكـر الوضـعي المنطقـي المادي الذي يستبعد الميتافيزيقا من دائرة الوجـود، ففلاسـفة العلـم الوضـعيون يعدون كل ماهو فيزيقي موجودًا، ويصـلح أن يكـون موضـوعًا للبحـث العلمـي التجريبي، وكل ماهو ميتافيزيقي لا يصلح أن يكون مادة للعلم التجريبي، ومن ثـم فهو في حكم المعدوم،ولـذلك فـإن الحديـد يمكـن أن يكـون موضـوعًا للبحـث العلمي، لأن الحديد مادة فيزيقيـة يمكـن وزنهـا وتسـخينها بـالحرارة واختبارهـا وإجراء التجارب المعملية عليها، أما الشياطين أو الملائكة فـلا تصـلح أن تكـون مادة للبحث العلمي لأنها ميتافيزيقية، لا توزن ولا تقاس ولا تختبـر، مـادة العلـم الحديث إذن يجب أن تكون فيزيقية.

هذا المفهوم التجريبي الحديث للعلم هو الذي يعـزى إليـه الفضـل في تقـدم الحضارة الغربيـة بـل الحضـارة العالميـة في العصـر الحـديث، وتنسـب لـه كـل الاكتشافات والاختراعات الحديثة شرقًا وغربًا، فقد استطاع الإنسان المعاصر أن يكتشف عن طريقه أسرار الطبيعة ويسخرها لخدمته،و أن يكتشف قوانين الجاذبية والطفو والكهرباء والبخار، وان يمتطي الهواء ويخترق الآفاق ويضع قدميـه عـلى ظهر القمر.

والمنهج الذي اعتمده العلم الحديث للتوصل إلى هذه النتائج المبهرة هو المنهج التجريبي القائم على الاستقراء، وهو منهج يقوم على استنباط القوانين العامة الكلية من دراسة خصائص الجزئيات، فإذا سخنا قطعة من الحديد مثلًا فوجدناها تتمدد، وسخنا قطعة ثانية ووجدناها تتمدد أيضًا وفعلنا مثل ذلك في قطعة ثالثة ورابعة وخامسة وسادسة، خرجنا من هذه التجارب بقانون عام ينطبق على كل قطع الحديد،ما جربناه وما لم نجربه، وهو أن الحديد يتمدد بالحرارة.

هذا المنهج أصبح هو المنهج السائد في ظل هذا المفهوم العلمي الحديث، بل أصبح مرادفًا لكلمة العلم، وتبوأ هذا المنهج المكانة التي كان يحتلها قديمًا منهج القياس، إذ كان منهج القياس هذا يتربع على عرش الفكر الإنساني منذ ما يقارب ألفي سنة، أي منذ أرسطو حتى العصر الحديث، فقد كان هو المطية التي استخدمها الفكر المثالي اليوناني، وهو الذي يعزى إليه نشأة العلوم في الثقافة العربية القديمة،فقد كان له الفضل في تطور الفقه والنحو والبلاغة وسائر العلوم وتحولها من الحالات الجزئية المتناثرة إلى القوانين الكلية والقواعد العامة،والقياس منهج يلائم مفهوم العلم المرادف للمعرفة، ويتوافق مع الفلسفة المثالية والتفكير الرياضي والمنطقي التقليديين أما مفهوم العلم الحديث فيلائمه المنهج الاستقرائي..

شروط المنهج العلمي التجريبي.

حسب هذا المفهوم الحديث للعلم فإن أي بحث لا يتصف بالعلمية إلا إذا توافرت فيه ثلاثة شروط، هي:

١-:الواقعية أي أن يتعلق البحث بدراسة مادة فيزيقية، وأقصد بالمادة الفيزيقية أن تشغل هذه المادة – موضوع البحث –حيزًا، ولها وزن أو لون أو أثر محسوس أو مدرك، ومن ثم فإن الموضوعات الميتافيزيقية مثل الملائكة

والشياطين واليوم الآخر لا تصلح أن تكون موضوعًا للبحث العلمي، بل تظل موضوعًا للمعرفة، وقد تجلى هذا المفهوم للواقعية في أوضح صورة وأشدها صرامة في كتابات فلاسفة الوضعية المنطقية[1].

٢-: المنهجية، أي أن يكون البحث قائما على منهج، أي على طريقة منطقية في التفكير، تضمن استنباط الأحكام العامة من الخصائص الجزئية، بطريقة موضوعية قائمة على المعايير التي يمكن القياس بها قياسًا كميا دقيقا، وليس على التقديرات الذاتية، أو الأوصاف الهلامية، فكما يقول ديكارت: إن الذين يسيرون مبطئين وهم على الطريق المستقيم يصلون إلى هدفهم قبل المسرعين الذين يسيرون في الطرق المعوجة[2].

٣-: الموضوعية وصدق النتائج، ويتمثل هذا الشرط في قابلية البحث لإعادة تطبيقه على مواد مختلفة وفي ظروف مختلفة وبأيدي باحثين آخرين ثم يعطى النتائج نفسها، فلا قيمة لبحث أعطى نتائج طيبة مرة واحدة عن طريق الصدفة ثم لم يقبل التطبيق مرة أخرى، أو لبحث اختلف باختلاف أذواق الباحثين ومعاييرهم الذاتية.

كما اكتنفت الممارسات العملية لتطبيق المنهج العلمي في أوربا مجموعة من التقاليد العلمية الراسخة أصبحت بمثابة العقيدة أو ميثاق الشرف العلمي، من هذه التقاليد:

---

(١) للتعرف على الفلسة الوضعية المنطقية وأشهر روادها راجع كتابات الدكتور زكي نجيب محمود.

(٢) رينيه ديكارت، مقال عن المنهج، ترجمة محمود الخضيري، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٠ ص ٧٠

١- نسبية المعرفة،أي عدم تحول نتائج العلم إلى عقائد، بل ينبغي الاعتراف بأن كل نتيجة علمية قابلة للنقض، وأن رؤية شيء ما من زاوية معينة ليس معناها تكذيبًا لرؤية أخرى صادرة من زاوية أخرى، فليس لعالم أن يدعي أنه صاحب الحقيقة المطلقة، وقد لخص رينيه ديكارت هذا المبدأ بقوله: «إن اختلاف آرائنا لا ينشأ من أن البعض أعقل من البعض الآخر، وإنما ينشأ من أننا نواجه أفكارنا في طرق مختلفة، ولا ينظر كل منا في نفس ما ينظر فيه الآخر، لأنه لا يكفي أن يكون للمرء عقل، بل المهم هو أن يحسن استخدامه»[1] وهذا المبدأ يتفق مع اخلاقيات البحث العلمي في الحضارة العربية الإسلامية إبان قوتها، فمما ينسب للشافعي قوله: «رأيك خطأ يحتمل الصواب، ورأيي صواب يحتمل الخطأ»، وقول الجاحظ: «لا تقل لمجادلك كذبت، بل قل: أخطأت».

من ثم كان على الباحث الذي يتوصل عن طريق بحثه إلى حقيقة ما ألا يعتقد أنه بذلك قد وصل إلى الحقيقة المطلقة التي لا تقبل النقض، بل يجب عليه أن يضع في حسبانه أن الذي توصل إليه مهما كانت درجة اليقين فيه ليس إلا وجهًا واحدًا من أوجه الحقيقة، وجهًا نسبيًا ويمكن نقضه عن طريق بحث آخر، وقد أورد أبو حيان التوحيدي تشبيها طريفًا لأوجه الحقيقة ونسبيتها يقول فيه: «سمعت أبا سليمان يقول: قال أفلاطن: إن الحق لم يصبه الناس في كل وجوهه، ولا أخطأوه من كل وجوهه، بل أصاب منه كل إنسان جهة. قال: ومثال ذلك، عميان انطلقوا إلى فيل، فأخذ كل واحد منهم جارحة منه، فجسها بيده، ومثلها في نفسه، ثم انكفأوا. فأخبر الذي مس الرجل: أن خلقة الفيل طويلة، مدورة، شبيهة بأصل الشجرة والنخلة. وأخبر الذي مس الظهر: أن خلقته شبيهة بالهضبة والرابية المرتفعة. وأخبر الذي مس مشفره: أنه شيء لين، لا عظم فيه. وأخبر الذي مس

---

(١) رينيه ديكارت المرجع السابق ص ٧٠

أذنيه: أنه منبسط، رقيق، يطويه، وينشره. فكل واحد منهم قد أدى بعض ما أدرك، وكل يكذب صاحبه، ويدعي عليه الخطأ والغلط والجحد فيما يصفه من خلق الفيل. فانظر إلى الصدق كيف جمعهم، وانظر إلى الخطأ كيف دخل عليهم حتى فرقهم»[1].

لأن الحقيقة الكلية – أي الحق المطلق– لا يدركه الإنسان،بل الله، فالله وحده هو الحق، أما البحث العلمي فلا يكتشف إلا وجهًا واحدًا من أوجه الحقيقة، أو تجليًا من تجلياتها.

٢– عدم قبول أي معلومت مالم يتأكد الباحث من صحتها بالتجربة، مهما كان مصدر هذه الحقائق، فليس في مجال العلم التجريبي معلومات لها صفة القداسة أو الحصانة ضد الشك في صدقها، وتمحيصها بالتجربة العملية.

٣– الإعلاء من شأن العقل النقدي،وهو العقل المتمرد على الرتابة والتقليد، الذي لا يكون تابعا مقلدا للآخرين بل فاحصا مدققا يقبل ما يقبله أو يرفض ما يرفضه عن قناعة مبنية على براهين منطقية، ولا يميل مع الهوى أو العواطف أو الانسياق بروح القطيع أو التصديق بالمسلمات التي اكتسبت حصانة بفعل التاريخ وسطوة الاعتياد والإلف، والثبات على هذا المبدأ العقلاني، وقد تجلى أوضح نموذج لهذا الثبات عند فولتير.

٤– لزوم العلة للمعلول، والسبب للمسبب أي ربط الأسباب بالمسببات.

٥– الالتزام بالانتقال من الجزئيات إلى الكليات، ومن الخاص إلى العام، حسب المثلث الذهبي في البحوث التجريبية، والمكون من ثلاث مراحل:

---

(١) أبو حيان التوحيدي،المقابسات ، المقابسة الرابعة والستون، ط الثانية ١٩٨٩، دار الآداب– بيروت. تحقيق وتقديم: محمد توفيق حسن ، ص٢٢٠،

المرحلة الأولى: التحليل، وتتعلق بوصف الجزئيات المكونة لمادة البحث وصفًا دقيقًا.

المرحلة الثانية: التصنيف،وفيها يقسم الباحث هذه المواد إلى أجناس وأنواع وفقًا للخصائص والصفات التي تتميز بها.

المرحلة الثالثة: التركيب، أي استنباط القوانين التي تحكم الظواهر المتعلقة بهذه الجزئيات المدروسة.

حيرة البحث الأدبي في عصر العلم.

بفضل هذا المنهج التجريبي حقق البحث العلمي في مجالات العلوم الطبيعية (الفيزياء والكيمياء والأحياء) إنجازات هائلة في العصر الحديث، وهذه الإنجازات أصابت العقل البشري بالدوار وفي الوقت نفسه بالغرور، بل أصبح العلم هو معبود العصر الحديث، ففي ضوء هذا التقدم الهائل توالت النظريات العلمية التي تعد بمثابة الثورات في مجال العلم، وأصبح لكل علم من العلوم بل لكل نظرية من النظريات العلمية مناهجها التجريبية الصارمة.

وتأخر البحث في العلوم الإنسانية عامة وفي مجال الدراسات الأدبية خاصة، لأن مادة هذه العلوم ليست مادة فيزيقية جامدة، لاتصالها بالإنسان، ذلك الكائن المتقلب الذي لا يخضع للقوانين والقواعد.

لكن ذلك لم يمنع العلماء المشتغلين بالعلوم الإنسانية من التمسح بروح العلم، ومحاولة ابتكار مناهج أو نظريات قريبة من العلمية، أو مقتبسة من مناهج العلوم الطبيعية،والحقيقة أن هذا الطموح إلى علمنة الدراسات الإنسانية لم يكن وليد العصر الحديث فقط بل هو قديم قدم الدراسات الإنسانية نفسها، وإلا فماذا كان يريد أرسطو بكتابه عن الشعر غير دراسة الشعر حسب المنطق العلمي في عصره؟ وماذا كان يريد الخليل بن احمد حين وضع علم العروض غير علمنة

الشعر؟ وكذلك الأمر بالنسبة لسائر علماء البلاغة أمثال قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجاني والسكاكي، وهكذا نرى أن الطموح إلى جعل الدراسات الإنسانية علومًا مقننة ليس جديدًا، لكن الجديد في العصر الحديث هو الطموح إلى تحويلها إلى علوم تجريبية حسب المفهوم الحديث للعلم.

ومن أسبق المحاولات الحديثة في هذا الشأن ما قام به الناقد الفرنسي سانت بيف (١٨٠٤ -١٨٦٩) من محاولة إيجاد علاقة مادية بين العمل الأدبي وصاحبه، وبذلك أمكنه استنباط صورة للشاعر من خلال تحليل شعره بطرق علمية أو قريبة من العلمية، ثم جاء تلميذه هيبوليت تين (١٨٢٨ -١٨٩٣) فخطا بالمنهج خطوات كبيرة نحو العلم التجريبي الطبيعي، فقد تأثر تين بالنظريات العلمية الطبيعية في عصره، واستنبط منها نظرية خاصة بالدراسات الأدبية، هي أنه رأى أن الإنسان مثل سائر الكائنات الحية يتأثر تأثرًا حتميًا بالعناصر الطبيعية المحيطة به أو التي تشارك في وجوده، وهي «الجنس» أي السمات العقلية والخصائص الوراثية للأمة التي ينتمي لها الأديب، و«البيئة» أي الوسط المكاني والبيئي الذي عاش فيه، ثم «العصر» أو الزمان الذي عاش فيه. عن طريق هذه النظرية طور تين دراسة التاريخ الأدبي وجعلها شبيهة بدراسة تاريخ الكائنات الحية في الطبيعة.

وقد كان لأفكار سانت بيف وتين وأضرابهما من المفكرين الغربيين أثر كبير في تطور الدراسات الأدبية في الوطن العربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بل وصلت درجة الإعجاب بهذه الأفكار في هذه الفترة حد المغالاة، يبدو ذلك واضحًا فيما كتبه النقاد الشوام أمثال روحي الخالدي وقسطاكي الحمصي ولعل أوضح نموذج على ذلك ما قام به قسطاكي الحمصي

من محاولة تأسيس علم للنقد في اللغة العربية نقلًا عن أفكار سانت بيف وتين وبرونتيير وغيرهم من النقاد الفرنسيين.

قسطاكي الحمصي وتعريب المناهج الغربية.

إن المتتبع لتاريخ المناهج الأدبية في البيئة العربية يلاحظ أن هناك تيارًا جارفًا ورغبة عارمة من الباحثين العرب في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في تحويل النقد إلى علم، سواء في ذلك النقد الأدبي أم النقد الفني أم النقد السياسي فقد عمت حالة من التطلع إلى استيراد المناهج العلمية من الغرب، بل كانت هناك رغبة في تحويل كل شيء إلى علم، إعتقادًا منهم بأن التقدم العلمي هو سر تقدم في القارة الأوربية.

ولعل أوضح نموذج لمحاولة إنشاء علم جديد للنقد - أي تحويل النقد إلى علم تجريبي مثل العلوم الطبيعية - جاءت على يدي الناقد السوري قسطاكي بك الحمصي في كتابه «منهل الوراد في علم الانتقاد» الذي نشره أول مرة في القاهرة سنة ١٩٠٧.

ففي هذا الكتاب يصرح الحمصي بأن هدفه من تأليفه تحويل النقد إلى علم، ليس النقد الأدبي فقط، وإنما النقد بمفهومه العام، أي النقد الأدبي والنقد التاريخي والنقد السياسي والنقد العلمي والنقد الاجتماعي والنقد الأخلاقي والنقد الفني، يقول في مقدمة الكتاب معرفًا النقد ومبينًا وظيفته: «إنه قسطاس العلوم والفنون وعروضها الذي يظهر به المختل من الموزون، وأضحى علماء النقد في مقدمة الفلاسفة وأهل العلم، وألقيت إليهم مقاليد الرئاسة بين ذوي النظر والفهم، فأخذوا في نقد مؤلفات العلماء والشعراء والنابغين، من الماضين والمتأخرين، بل ومصنوعات المتفننين، من نقاشين ومصورين ونحاتي تماثيل وموسيقيين، ومهندسين وممثلين، فوفوا كلًا منهم حقه، وذكروه بما يستحقه، فما

كان له من سيئة مستورة أشاعوها وفضحوها، ومن حسنة مكتومة أذاعوها ومدحوها، ومن غلطة مدفونة أبانوها ونبشوها، ومن نكتة مجهولة أعلنوها وبثوها»[1]

في هذه الفقرة يقرر الحمصي ما يلي:

١- أن النقد عبارة عن «علم» معياري له قواعده التي تشبه قواعد العروض، والتي يميز بها بين الموزون وغير الموزون، والصحيح والفاسد، والقوي والضعيف».

٢- أن مجال النقد يشمل كل جوانب المعرفة بل كل جوانب الحياة، أي أنه يشمل النقد العلمي والفني والسياسي والاجتماعي...الخ

ثم يرى أن هذا العلم الكلي العام ينقسم إلى فروع وتخصصات، وكل فرع من هذه الفروع له علماؤه المتخصصون فيه،يقول: « وانقطع كل واحد من هؤلاء العلماء لنقد أحد العلوم، أو فن بالحسن والبراعة موسوم، فهذا لكتب التاريخ، وذاك لكتب الروايات، وغيره لكتب الأدب،وسواه للشعر، وآخر للتصاوير»[2] .

إننا إذا فحصنا هذا الهدف الذي رفع الحمصي رايته في مقدمة كتابه، واختبرناه أو وازناه بما أورده من نقد في ثناياه، تتكشف لنا ثلاثة أمور:

الأمر الأول: انبهار الحمصي الشديد بالعلم الحديث، بل غوايته والاغترار به، واعتقاده في قدرته على الوصول إلى كل شيء، إلى درجة من الثقة فيه جعلته لا يصدق أن العلماء الأوروبيين - أرباب العلوم الحديثة في عصره - لم يتوصلوا إلى هذا العلم الذي يحتوي قواعد منضبطة في نقد الآداب والفنون، رغم تأكيد هؤلاء

---

(١) قسطاكي الحمصي : منهل الوراد في علم الانتقاد ، ت أحمد إبراهيم الهواري ، ط المجلس الأعلى للثقافة سنة ١٩٩٩م ج١ ص٤٥

(٢) المرجع السابق ج١ ص ٤٥

العلماء على عدم وجود مثل هذا العلم وهذه القواعد في الأمور الذوقية، وتصريحهم بأن النقد الأدبي والفني إنما يعتمد على أذواق النقاد وخبراتهم، ومع ذلك يصر الحمصي على أن هناك علمًا للنقد، وأن له قواعد وقوانين تشبه قواعد العلوم الطبيعية وقوانينها، يقول في هذا الصدد: «وهنا لابد لي من أن أقص على القارئ ما دهاني من الحيرة والاضطراب عند أخذي القلم لتأليف هذا الكتاب،إذ كل ما كنت اطلعت عليه من كتب هذا الفن في اللغة الفرنسوية لا ينطبق على ما عقدت على تأليفه النية، إلا من وجه خفي إجمالي، وطرف ذهني خيالي، فإن جميع ما قرأته لجهابذة هذا الفن المشهورين، مثل سانت بوف ورينان وتين وفردينان برونتييروإميل فاجه وجول لوميتر وأدولف بريستون وغيرهم من المعاصرين، لا يتعدى نقد مؤلفات ومصنوعات ومؤلفين ومتفننين.

فيما إن الغرض الذي كنت أرمي إليه والمنهل الذي كنت أحوم عليه، هو وضع كتاب في قواعد هذا الفن الجليل، يبيح للطالبين استيعابها في وقت قليل، ولم أكن أشك لحظة في وجود مثل هذا الكتاب عند أمم الفرنجة الذين كشفوا عن العلوم كل حجاب.

فباشرت كتابة الفصل الأول من كتابي هذا، على أن يكون منهلًا للوراد، بل جنة بها من كل فاكهة زوجان في علم الانتقاد،وكتبت إلى بعض الأصحاب والأفاضل في عاصمة الفرنسيس أن يتحفوني بأجل مؤلف في قواعد هذا المطلب العسير، فما كان أعظم دهشتي عند أخذي أجوبة الأصحاب، على اختلاف في اللفظ واتفاق في المعنى، تفيد أن ذلك شيء لم يؤلف فيه كتاب، ولا شيد له أحد من علمائهم مغنى، وأنهم يعتبرونه من الفنون الذوقية التي لا تخضع لقواعد علمية، فما زادني العجب من هذا الزعم إلا استمساكًا بما عقدت عليه العزم،لا عنادًا قبيحًا، بل لأني لم أجد زعمهم صحيحًا، ولا رأيهم هذا قرين الصواب»[1]

(١) السابق ج١ ص٤٦،ص ٤٧

هكذا يرى الحمصي أن علماء فرنسا يمارسون النقد التطبيقي اعتمادًا على الذوق، إيمانًا منهم بأن التقعيد العلمي الجاف الذي يصلح في العلوم الطبيعية لا يصلح للأعمال الذوقية كالآداب والفنون، ومع ذلك يصر الحمصي على وجود هذه القوانين العامة التي تحكم نقد الفنون أيضًا،إيمانًا منه بقدرة العلم التي لا تحدها حدود.

والحمصي مع ذلك لم ينكر الذوق، لكنه يرى أن العلم يضبط الأذواق أيضًا ويهذبها، ويحافظ على سلامتها، أي الأذواق المدربة التي تسير حسب القواعد وليس بالفطرة والتعلم، وأن القول بالذوق لا يمنع أن يكون هناك قواعد للنقد.

والحقيقة أن هذا الاتجاه نحو علمنة كل شيء كان هو الطابع السائد في القرن التاسع عشر،بل وصل الإيمان بالعلم في هذا القرن إلى حد الغواية، فقد أدى التقدم العلمي الهائل الذي أحرزته الحضارة الغربية في القرن التاسع عشر ومانشأ عنه من تقدم صناعي إلى نشوء اعتقاد جارف في قدرة العلم على حل كل مشكلة، بل قدرته على كل شيء، وبخاصة في بلاد المشرق العربي التي وصل الانبهار بالعلم فيها إلى حد الغواية، ليس بالعلم فقط، بل الانبهار بأوربا نفسها، فاعتقد الناس أن كل شيء يمكن أن يخضع للقوانين العلمية، حتى الأمور الذوقية التي تتمرد على القوانين والمعايير، إذ استعار الباحثون لها القوانين من العلوم الطبيعية أوشبه الطبيعية، أوتمحلوا لها قوانين تشبه القوانين العلمية، ففي أوربا نشأت نظريات أدبية ونقدية تقتفي نظريات النشوء والارتقاء،والتحليل النفسي، بل نشأت نظريات تستعير قواعدها من علوم النبات، كمايظهر ذلك الانبهار الشديد في الشرق في مقالات شبلي شميل على صفحات المقتطف، ومحاولة إدخال قوانين علم النفس وعلم الاجتماع لدى نقاد التفسير النفسي والاجتماعي للأدب عند عدد من الباحثين العرب في مطلع القرن العشرين، والتي غدا النص الأدبي على أيديهم مجرد وثيقة نفسية أواجتماعية.

والمشكلة التي واجهت النقاد العرب الذين حاولوا اقتباس النظريات العلمية الغربية التي تتناول الأدب ليس في علمية هذه النظريات – فهذا جانب له بعض الإيجابيات – وإنما تكمن المشكلة في تطبيق هذه العلمية بشكل ميكانيكي، وفي المغالاة في الاعتقاد في حتمية النتائج التي تسفر عنها،وهذا هو الداء الذي يلازم أعمال المقلدين في كل فن وفي كل عصر،ومع ذلك فإن الفضل يعود إلى هؤلاء النقاد في محاولة الخروج بالنقد الأدبي من مرحلة الانطباعية والأحكام الذاتية والعشوائية إلى مرحلة التبويب والتعليل والتنظير.ومن أوائل هؤلاء العلماء الذين حاولوا البحث عن علم للنقد في الوطن العربي «قسطاكي بك الحمصي» في كتابه الذي نتحدث عنه «منهل الوراد في علم الانتقاد».

الأمر الثاني: أن أسلوب الحمصي في معالجة القضايا النقدية وما تخلله من استطرادات تنم عن أن الحمصي لم يكن يستهدف من كتابه هذا مجرد وضع كتاب في النقد، بل أراد استخدام هذا الهدف قناعًا للنقد السياسي والثقافي والاجتماعي للأحوال السياسية والثقافية والاجتماعية في عصره، وبخاصة في الجزئين الأول والثاني من الكتاب، واللذين صدرا في مصر سنة ١٩٠٧ م، هذا العصر الذي اشتدت فيه وطأة الحكم الاستبدادي في سوريا تحت حكم السلطان عبد الحميد الثاني، إذ يبدو أن الحمصي لم ينس أن هذا الحكم الاستبدادي كان سببًا في سجن جبرائيل الدلال وهو خاله الحبيب إلى قلبه وقدوته في حياته.

وقد ظهر هذا الهدف جليًا في ثنايا الكتاب، وإن كان قد غلفه الحمصي ببعض التقية التي أوقعته في كثير من الأحيان في التناقض الصارخ بين ما يظهره وما يبطنه، أو بين ما قاله أيام حكم السلطان عبد الحميد الثاني قبل الانقلاب العثماني الذي أطاح بالسلطان وما قاله بعد ذلك في الجزء الثالث من الكتاب الذي أخرجه في مصر أيضًا سنة ١٩٣٥م أي بعد ثمانية وعشرين عامًا من إخراجه للجزئين الأول

والثاني وبعد أن أصبح السلطان العثماني جزءًا من التاريخ.

وبهذا يمكن النظر إلى كتاب «منهل الوراد في علم الانتقاد» - من هذه الناحية - على أنه قرين كتاب عبد الرحمن الكواكبي المسمى «طبائع الاستبداد» وكتابي قاسم أمين عن حرية المرأة وغيرها من الكتب التنويرية التي ظهرت في هذه الفترة، بل يتشابه في هذا مع كتاب طه حسين عن الشعر الجاهلي، في أن كلًا منهما استخدم الدعوة إلى منهج علمي في أغراض تنويرية وإصلاحية تتجاوز حدود المناهج في النقد والأدب إلى السياسة، وإن كان الحمصي لم يواجه السلطة القمعية في عصره مواجهة الثائرين المناضلين المجاهرين، كما أنه لم يكتف بانتقاد الاستبداد السياسي والاجتماعي المعاصر له فقط بل انتقد الثقافة العربية برمتها، حديثها وقديمها بأسلوب التقية والمواربة والتقنع برداء العلم والنقد.

مثال ذلك:

١- أنه يرمي النقاد العرب القدماء بفقدان الشجاعة النقدية، إذ يرى أن كل ما يروى عن هؤلاء النقاد العرب القدماء من تعليقات على الشعر والشعراء، أو موازنات بينهم أو تحليل لأشعارهم، ليس من النقد في شيء، ولا يمت إلى النقد الحقيقي بصلة،وهذا ما قاله طه حسين بعد ذلك، رغم أن الحمصي عند حديثه عن الموازنات النقدية يترسم خطا الآمدي وينقل عنه ويشيد به، ومع ذلك يرى أن هؤلاء النقاد القدماء من أمثال الآمدي والقاضي الجرجاني وابن رشيق ومن على شاكلتهم، إنما كانوا أسودًا على الشعراء والكتاب الضعفاء والفقراء والموتى فقط،لكنهم عندما يتعرضون لأشعار الملوك وذوي السلطان والأغنياء الأحياء أو لخطبهم ولرسائلهم فكانوا لا يجرؤون على نقدهم، بل كانوا يتملقونهم ويداهنونهم، يقول: «وأكثر ما ترى هؤلاء الشراح تصويبًا لسهام النقد نحو بيت أو قصيدة لشاعر غير بخيت معدم، أو لميت، ومن لميت أن يتكلم...إن نقدهم على

هذا الوجه أو ما يشبهه لم يكن يجري إلا على أشعار الموتى والمعدمين من الشعراء الذين لم يرزقوا السعادة، لأنك إذا تفقدت ما كتبوه عن أهل الحظوة من الكتاب والشعراء وغيرهم،فضلًا عن الوزراء والأمراء تجده لا يتعدى التقريظ والتملق، حتى إنهم ليتمحلون لأغلاط هؤلاء وجوهًا يمجها الذوق السليم، وأعذارًا وتخاريج لا يسلم بها العلم الصحيح، وهي تخالف كل المخالفة البليغ من الكلام والفصيح، ولعل لهم في كل ذلك عذرًا من آداب تلك العصور وأحوالها»[1] .

لكن الحمصي نفسه يسلك هذا السلوك الذي عابه على النقاد القدماء، فهو يتملق السلطان عبد الحميد الثاني ويتوسل للتقرب منه بكل وسيلة، عن طريق السيد أبي الهدى الصيادي أحد المقربين من السلطان بل إنه مدحه بقصيدة، وظل في القسطنطينية حتى من عليه الجناب السلطاني بوسام الشرف أي لقب «بك»[2]

ويقول عن عصر السلطان عبد الحميد: «وقد أخذت دولتنا العثمانية حرسها الله أخذهم (أي الأوروبيين) في هذا السبيل، عملًا بإرادة مولانا أمير المؤمنين، السلطان عبد الحميد الثاني سلطاننا المعظم ناصر العلوم والمعارف ومشيد أركان الحضارة والعمران نصره الله»[3] ثم يقول: «ولا يدفع هذا القول بما هو مشاهد من عناية مولانا أمير المؤمنين السلطان عبد الحميد خان الثاني المعظم بالمعارف، وتمهيد سبل العلوم، وإنشاء المكاتب التي تعد بالمئات لعهد خلافته أعزه الله، وما ينفق بأمر جلالته من نظارة المعارف في سبيل العلم، فضلًا عن الهبات الوافرة التي تتفضل بها عظمته على المدارس في كل عام، لأن تلك العناية السلطانية

---

(١) السابق ج١ ص ٥٧

(٢) راجع كتاب أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر ص ١٥٠

(٣) منهل الوراد في علم الانتقاد ، ص ٢٨٦

وهاتيك الهبات الملوكانية تشمل سائر بلاد مملكته الواسعة حرسها الله... وقد أوضحت فيما تقدم أن أول هذه النهضة كان منذ النصف الأخير من القرن الماضي، إلا أنها لم تنتشر هذا الانتشار السريع إلا منذ ثلاثين سنة، أي منذ جلوس جلالته على عرش أجداده المعظمين»(1)

يقول كل هذا تزلفًا وخوفًا من بطش السلطان وأعوانه ومع ذلك يرمي النقاد العرب بما يمارسه هو من تملق، والدليل على أن ما قاله كان كذلك أنه عندما زال سلطان الحكم العثماني وكتب الجزء الثالث من كتابه سالف الذكر يقول: «ولما فتحت البلاد العربية الجيوش التركية في حكم آل عثمان، لم يكن لعلماء الترك شيء من العلوم، سوى ما أخذه بعض علمائهم من العرب، وهي معرفة اللغة العربية وقواعدها لتفهم علوم الدين الإسلامي، ثم أقبلوا على شرح تلك الكتب، حسبما فهموها، ليعلموها سواهم من طلاب العلم الأتراك، وكانت حالة العلم عند عامة الأمة العربية قد انحطت إلى الدرك الأسفل، وظلت تسير نزولًا وانحطاطًا بعوامل كثيرة، أهمها استبداد الولاة والحكام، إلى آخر يوم من أيام الحكم التركي»(2) هكذا يكشف الحمصي القناع عن وجهه، ليثبت أن ما كتبه من قبل إنما كان لونا من التزلف والتملق الذي عابه على النقاد العرب القدماء.

٢-أنه يرى أن عدم وجود نقد حقيقي في الثقافة العربية مثل ذلك النقد الذي يمارسه الأوربيون في العصر الحديث يعود إلى عدة أسباب، منها عدم توافر البيئة الثقافية والعلمية المناسبة، وانتشار الاستبداد السياسي والقهر والتسلط وفقدان حرية الرأي والاعتقاد وعزل المرأة ومنعها من الاختلاط بالرجال، لذلك يقارن بين الحال العربية والحال الأوربية، فيقول عن النقاد العرب القدماء أمثال القاضي

---

(١) السابق ص ٣٠٧

(٢) السابق ص ٣٦٦

الجرجاني والآمدي والحريري وابن رشيق وابن خلدون والعسكري والماوردي: «وأنى لهم ذلك ولم تجتمع لديهم العدة اللازمة ولا أسعدتهم الأحوال الملائمة، فأين من حال هذا العصر وبسطه عمرانه وامتداد حضارته وتوافر أسباب العلوم وترقيها والتفنن فيها وتولدها »[(١)]

ثم يقارن بين احترام العلماء في الغرب وعناية الحكومات بالعلوم والعلماء والأدباء وإتاحة التعليم وكتب العلم والندوات الأدبية التي يشارك فيها الرجال والنساء،والحرية في الرأي، وبين حال العلماء العرب، إذ حبس إبراهيم النديم، وقتل الصابي، وسملت إحدى عيني ابن العميد وقطع أنفه وجزت لحيته، واعتقل ابن سينا وسجن، وخنق ابن المعتز،وقتل ابن هانئ، ثم يقول: «وألوف غير هؤلاء هلكوا شهداء الفاقة أوالغدر وضحايا الاستبداد والجهل والشر »[(٢)] ثم يورد مثالًا على استبداد الملوك والخلفاء وعدم تحملهم للنقد ايًا كان نوعه أو مهما كانت درجته، ويضرب لذلك مثلًا بالمأمون، وهو - كما يقول - من أكثر خلفاء بني العباس علمًا وحلمًا وثقافةً كيف أنه قتل الشاعر أبا الحسن العكوك لأنه أنشد قصيدة مدح بها أبا دلف العجلي قال فيها:

كل من في الأرض من عرب ... بين باديه إلى حضره

مستعير منك مكرمة ... يكتسبها يوم مفتخره

يقول الحمصي معلقًا على ذلك: «وكيف يتأتى لمن كانت هذه أحوال وآداب عصره أن ينتقد التواريخ وقصائد المديح ورسائل الهجاء وكتب الآداب والعلوم والأخلاق والخطب والعادات، وأكثرها مفتتح بالثناء الطويل والحمد الجزيل والتدليس والتملق لأمير البلدة أو والي المدينة أو الحاكم أو الوزير، وهؤلاء كلهم

(١) السابق ص ٦٤

(٢) السابق ص ٦٦

كان بين شفاههم موت قوم وحياة أقوام،لا يحاسبون ولا يسألون عما يفعلون وكانت الوشايات والسعايات رأس مال كثيرين من نفايات أهل تلك العصور».

ثم يقول: «وأين هذه الأحوال وغيرها من الشؤون التي تقبض عنان القلم وتعقد اللسان عن الجري بكلمة واحدة في هذا الفن، من أحوال النقادين من أمم الفرنجة لهذا العهد، وما أبيح لهم من حرية الكتابة والنقد، وما أتيح لهم به من وسائل العلم والتحصيل دون إضاعة طويل العمر ومزيد الجهل، فلا عجب بعد هذا أن كان علم النقد لم يكن معلومًا عند العرب بحسب المفهوم منه عند علماء الفرنجة لعهدنا هذا، بل لا بدع إن لم يدر في خلدهم شبهه وحالهم تلك»[(١)]

كما أن الحمصي يرى أن العرب في القرن التاسع عشر لم يعرفوا النقد أيضًا رغم أنهم نهضوا في بعض مجالات العلوم والفنون، ونبوغ عدد من المفكرين والعلماء العرب أمثال نصيف اليازجي وبطرس البستاني ورفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق، ويعلل الحمصي السبب في عدم ظهور النقد في هذا القرن بعلتين: الأولى استمرار حالة الاستبداد العريقة في البلاد العربية، والثانية: طغيان التقليد. وهو بهذا يتفق مع كل من الكواكبي ومحمد عبده وقاسم أمين في توصيف الداء الحضاري الذي أصاب الأمة العربية، والمتمثل في مرضين اثنين هما: الاستبداد والتقليد.

ويرى أن نسمة النقد التي أتيحت بعض الشيء في مصر إنما كانت بسبب ما أتاحته الحكومة المصرية اتباعًا للتقاليد في البلاد التابعة للإنجليز أو بسبب المهاجرين الشوام الذين فعلوا مثلما يفعل الغريب في بلد لا يعرفه فيها أحد، فلا يراعي قواعد ولا عادات ولا تقاليد ولا يستثني من هذا الحكم إلا صديقه إبراهيم اليازجي.

---

(١) السابق ص ٦٧

الأمر الثالث أن الحمصي رغم تصريحه المتكرر بأن النقد يشمل كل مادة في الأرض وربما في الفضاء فإنه في كتابه لم يتجاوز النقد الأدبي إلا قليلًا،ورغم ذلك فإنه في الجزء الثالث من الكتاب والذي ألفه في وقت متأخر من زمن تأليف الجزئين الأول والثاني يصرح بأنه يخصص هذا الجزء للنقد الأدبي امتثالًا لرغبة صديق له قرأ الجزئين الأولين، وهنا تجدر الإشارة إلى أن كتاب منهل الوراد عبارة عن كتابين شبه مستقلين، الكتاب الأول يشمل الجزء الأول والثاني، أما الكتاب الثاني فهو الجزء الثالث،لأن هذا الجزء الثالث يختلف عن الجزأين الأول والثاني في الهدف والمنهج والزمان والموضوعات.

مصادر الحمصي.

يصرح الحمصي بأنه اعتمد بشكل يكاد يكون تاما على كتابات النقاد الفرنسيين بل لا نعدو الصواب إذا قلنا إنه حاول تلخيص كل ما قرأه عن النقد في اللغة الفرنسية ولم يزد عليه كثيرًا، مما جعله - كما وصفه بعض الكتاب - يفكر بالفرنسية ويكتب بالعربية، يقول: «وإني لم أزل منذ ستة عشر عامًا أتتبع سير هذا الفن الجليل مكبًا على مطالعة كتب أئمة من الفرنسيس أصحاب الباع الطويل، حتى صار هوى النفس،لا تنزع إلا إليه، وشاغل الطرف لا يحب أن يقع إلا عليه»[1] ويقول: «وجل ما كتبته من تاريخ النقد عند سائر الأمم في الفصلين الثاني والثالث وبعض الرابع استفدته من كتاب موسوعات العلوم الكبيرة الفرنسوية فهي حجة بلا منازع »[2]

ويعلل الحمصي اقتصاره على النقد الفرنسي دون غيره بعلتين.

الأولى: أنه لم يجد ضالته المنشودة في الكتب العربية القديمة أو الحديثة،فقد

(١) السابق ص ٤٦

(٢) السابق ص ٤٧

كان يقلب الطرف – كما يقول- في القديم والحديث من كتب العرب، لعله يجد شيئًا من النقد مترجم عن اليونان أو بأقلام العرب فلم يظفر من بحثه بطائل.

الثانية: أنه يرى أن تاريخ النقد الفرنسي يمثل تاريخ النقد العام لسائر الأمم الأوربية.[1]

هذا الاتجاه كان جزءًا من تيار جارف نحو التأثر بالثقافة الفرنسية، بل الانبهار بها وتقليدها والأخذ منها بلا حساب، وبخاصة بالنسبة للأجيال الأولى من المثقفين في مصر والشام.

لكن المتتبع لمفهوم النقد ووظائفه كما تتجلى فيما كتبه الحمصي في كتابه يرى أنه قد أستقى معظم مفاهيمة النقدية من ثلاثة من النقاد الفرنسيين خاصة، وهم: برونتيير وهيبوليت تين، وسانت بوف.

١- برونتيير.

فهو ينقل فكرة برونتيير عن تقسيم الأنواع الأدبية على غرار تقسيم علماء الطبيعة للأنواع والفصائل في المملكة النباتية، يقول: «كما أن العالم من علماء النبات يصف النباتات أولًا ثم يقسمها أقسامًا وفصائل، فيصف الفطر مع الفطر، وأنواع الأعشاب مع الأعشاب، والحشائش مع الحشائش، والأشجارمع الأشجار فتصح موازنته ويسهل عليه التمييز بين نوع وآخر فكذلك كان صنيع علماء النقد عند الفرنجة»[2]

لكن الحمصي وقع في الخطأ نفسه الذي وقع فيه الفلاسفة العرب القدماء أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد عندما حاولوا فهم نظرية الشعر عند أرسطو في ضوء الشعر العربي ومن ثم حاولوا تطبيقها عليه بصورة تشبه إلباس رجل ملابس

---

(١) راجع السابق ص ١٠٠

(٢) السابق ص ١٤٢

رجل آخر ليس في مثل قامته، إذ سار الحمصي في نفس الطريق عندما فهم الأنـواع الأدبية على أنها الترسل والخطابة والشعر، ثم قسم الشعر إلى شعر المـديح وشـعر الرثاء وشعر النسيب وشـعر الهجـاء وشـعر العتـاب، وهـي الأبـواب التـي قسـم الأمدي عليها الشعر العربي في الموازنة،وسماها أنواعًا أدبية، وهو معذور في هـذا كما كان الفلاسفة القدماء معـذورين،لأن أنـواع الشـعر اليونـاني وكـذلك الأداب الأوربية لم تكن متطابقة مع الأدب العربي.

٢-تين.

كما أنه ينقل فكرة تين عن الوسط « MILIEU» لكن الحمصي يفضـل ترجمـة هذا المصطلح بكلمة (البيئة)، يقول: «لعل هذا اللفظ أحق من غيره بـالتعبير عـن معرب لفظ milieu إذ المراد به عند الإفرنج ليس وسط الشيء كما ظنه جمهور من المعربين عندنا واستعملوا له هذا اللفظ، بل مرادهم بـذلك مـا يحيط بالشـيء أو بالإنسان من مكان وسكان، وبعبارة أخرى المكان الـذي يعـيش فيـه الإنسـان أو الحيـوان وكـل مـا في المكـان مـن الهـواء والمـاء والسـكان وسـائر المـؤثرات الخارجية» [(١)].

وفكرة الوسط عند تين قائمة على أن هنـاك ثلاثـة مـؤثرات هـي التـي تصـنع الأديب أو النص الأدبي وهي: الجنس أي العـرق والسـلالة، والمكـان والزمـان، بمعنى أننا إذا أردنا أن ننقد نصًـا أو أديبًـا فـلا بـد أن نبحـث عـن جـنس صـاحبه وقوميته، هل هو عربي أم فارسي أم إغريقي؟ ثم نبحث عن المكان الذي عاش فيه هل هو صحراوي أو ساحلي؟ بارد أم دافئ؟ ثم نبحث في زمانه، هل هو معاصر أم قديم؟ لأن تين مثل داروين كان يرى أن الناس وسـائر الكائنـات تشـبه النبـات في تأثرها بالبيئة.

---

(١) السابق هامش ص ١٧٩

يأخذ الحمصي هذه الفكرة، لكنه يهمل عامل الجنس إهمالا تامًا، ويكتفي بعاملي المكان والزمان،ولا يقدم أي تعليل لإهماله له، لكن يبدو أنه فعل ذلك تحاشيًا للتهمة التي كانت توجه لهذه النظرية في عصره بأنها نظرية تبرر الاستعمار،لأن أصحابها - من العلماء والفلاسفة - كانوا يجعلون الجنس الأوروبي في طبقة سامية، وأن سائر الأجناس الأخرى تتدرج في الطبقات حتى تصل إلى مرحلة تكون فيها أقرب للحيوانات العجماء من الأوروبيين،وهذا النقد لهذه النظرية العنصرية - التي أفرزت فكرة القوميات أو نشأت عنها - ظهر واضحًا في المساجلات التي دارت بين جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده وبين الفيلسوف الفرنسي رينان.

ينقل الحمصي فكرة الزمان والمكان عن تين ويهمل الجنس، ويحتمي بفقرة ينقلها عن ابن خلدون يتحدث فيها عن تأثير الهواء في أخلاق البشر، ثم يقول: «وقد ألم بذلك بعض علماء الفرنجة وفلاسفتهم كمنتسكيو ولامارك، وداروين وتين والذي عليه اليوم إجماع أهل النظر، أن للهواء تأثيرًا في أخلاق البشر غير مستنكر، تبعًا لإحكام العناصر على كل ما هو طبيعي على هذه الأرض.

فإذا نظرنا إلى تأثير الهواء في النبات أو بعبارة أخرى - تناسب بحثنا هذا -تاثير المكان في النبات نجده عظيمًا، مثال ذلك أننا لو أخذنا حفنة من الحنطة من نوع معلوم، أي نبات أرض بعينها، وزرعنا قسمًا منه في أرض شديدة يابسة، وقسما في أرض لينة كثيرة المياه، وقسمًا في أرض رملية شديدة الحر لحصدنا من جميع هذه الأرضين حنطة، إلا أنها متنوعة، وهذا التنوع نتيجة التاثير الذي أثره فيها المكان»[1] ويرى أن الحيوان في تأثره بتنوع الهواء والتربة ودرجة الحرارة يشبه النبات،ثم يقول: «وقال تين وهو من أكابر كتاب القرن الأخير وأحد فلاسفة

(١) السابق ص ٢٩٣، ص ٢٩٤

الفرنسويين: الجسم الإنساني كالنبات وأفعاله كالزهرة من النبات»[1] ويرى أن الأفكار والفنون والآداب تتنوع بتنوع الهواء مثل النبات والحيوان، ويرى أن بحث تأثير المكان في الأداب تنقسم إلى قسمين، الأول البحث عن مسقط رأس الأديب وبيئته، والثاني طبيعة هواء ذلك الإقليم وموقعه الجغرافي.

أما عامل الزمان فيرى أنه لا يقل أهمية عن تأثير المكان، فالناس بزمانهم أشبه منهم بآبائهم وأمهاتهم،وتتمثل دراسة نقد الزمان في أن الناقد للأدب ينظر في العصر الذي أبدع فيه، ويشمل أربعة أشياء، هي:

١- التنقيب عن تاريخ الزمان الذي أبدع فيه النص المنقود

٢- الوقوف على العلوم والصناعات التي كانت رائجة في هذا العصر

٣- البحث عن الدولة وحكامها وأحكامها وأحوالها من القوة والضعف.

٤- البحث في الآداب والأخلاق والمعتقدات والعادات والتقاليد والملابس وجميع الأحوال الاجتماعية السائدة في هذا العصر.

علم النقد في هذه الحالة يصبح بحثًا عن العوامل الطبيعية والتاريخية التي دفعت المؤلف لإنشاء النص الذي ينقده، وفي الوقت نفسه يصبح بحثًا عن الظروف الطبيعية والسياسية والاجتماعية والتاريخية من خلال أثارها المتجسدة في النص نفسه، ومن ثم يصبح النقد معينًا للتاريخ.

٣- سانت بوف.

المصدر الثالث الذي اقتبس منه الحمصي أفكاره النقدية كتابات سانت بوف النقدية، وتعتمد نظرية النقد عند سانت بوف على محاولة اكتشاف المحتوى النفسي للمبدع من خلال تحليل إبداعاته، أي أنه يعتمد على دراسة الشاعر من خلال شعره، يقول الحمصي: «ثم جاء بعد كوزان الكاتب الشهير والنقاد الكبير

---

(١) السابق ص ٢٩٥

سانت بوف، فكان له على النقد يد بيضاء يذكرها له التاريخ بالشكر والفخر مدى الدهر،فإنه قد أمعن في البحث ودقق في شرح ما انتقده من الكتب وأصحابها بغاية الاستقصاء، فلم يكتف بالبحث عما في تضاعيف السطور من الألفاظ، وعما وراء ذلك من المعاني، بل قد بحث عن الإنسان نفسه – أي الكاتب – وعن سر أخلاقه، بل عن مكنونات أفكاره، وعندئذ تحول فن النقد من فن مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس، وأنت تعلم أن من الأسرار ما يضن المرء بالاعتراف بها أو يخالط بها نفسه، كبعض عيوب الأخلاق، فقد علمنا سانت بوف قراءة هذه الأسرار، وذلك في مواضع لا يدور في خلد الكاتب أنه قد كشفها لنا »[1] .

وبذلك فإن النص عند سانت بوف وبالتالي عند الحمصي عبارة عن مستودع لمكنون عواطف الكاتب وأفكاره ورؤاه، وأن الناقد الحصيف يمكنه عن طريق تحليل النسيج النصي أن يرسم صورة للكاتب أو للشاعر من خلال كتابه أو ديوانه،وهذا هو المذهب الذي تبناه العقاد فيما بعد في دراسته عن ابي نواس وابن الرومي، بل تبناه كثيرون من أصحاب منهج التفسير النفسي للأدب، بعد أن طوروه وأمدوه بدماء جديدة.

يقول الحمصي: «إن المعاني ليست في صدر الناقد كما يزعمون، بل في قلب الكلام، طبعتها قريحة الكاتب على ألواح الصحف..وبمثله يرى الناقد البصير في قلب الكلام عواطف الكاتب، ويكشف ما وراء ذلك من شؤونه وأحواله حين كتابة سطوره، بل إن إنشاء الكاتب قد يميط له الحجب عن أخلاقه وآدابه وأمياله...فكلام المرء مرآة أخلاقه»[2] ويرى أن الوسيلة التي يستخدمها الناقد

---

(١) السابق ص ٩٨

(٢) السابق ص ١١٣

للكشف عن عواطف الكاتب وأخلاقه هي التحليل الأسلوبي للكلمات والجمل والعبارات والتراكيب، تحليلًا يشبهه الحمصي بالتحليل الكيميائي للمواد والعناصر والأخلاط.

قواعد النقد

سبق القول بأن الحمصي كان يرى أن النقد علم، ومن ثم له قواعده الخاصة التي تشبه قواعد العلوم الطبيعية مثل الكيمياء والفيزياء، وما دام النقد كذلك فلا بد أن يكون له موضوع، ولا بد في موضوعه هذا أن يكون مادة محسوسة (أي فيزيقية)، لذلك يقول: «كل محسوس على وجه الأرض بل في الفضاء هو عرضة للنقد»[1].

والشرط الثاني أن يتحلى هذا النقد بالموضوعية، لذلك ينتقد مذهب كانت النقدي، لأن كانت يرى أن ما يكشفه القارئ أو الناقد من العمل المنقود إنما هو الصورة التي ترتسم في عقل هذا القارئ أو الناقد عن هذا العمل، وليس هناك قيمة محايدة وموضوعية تكمن في هذا العمل نفسه يجري البحث عنها، أو يمكن التعامل معها تعاملًا علميًا، يقول الحمصي: «وقد أنكر بعضهم حقيقة النقد ولزومه للعلوم والفنون زاعمًا أن بعض مريدي كانت الفيلسوف الألماني أرادوا المنافسة به، فأعلنوا مذهبه هذا –أي النقد– وقد فات هؤلاء المنكرين أن مذهب كانت في النقد مخالف لحقيقة النقد الذي نحن بصدده ولما عليه جمهور الناقدين، فإن نتيجة مذهب كانت المنطقية هي هذه: إننا مهما بحثنا وفحصنا ودققنا في كتب الأدب والفنون لا نستطيع أن نجد فيها إلا ما وضعناه نحن من عندنا، وبعبارة أخرى إننا عند استخراجنا معنى من عبارة الكتاب المنقود لا نكشف

---

(١) السابق ص ١١٤

بالحقيقة معنى كان في نفس الكاتب بل في نفسنا، أي في نفس الناقد، فهذا المذهب أو الزعم هو السفسطة بعينها»[1]

والمنهج الذي يقترحه الحمصي في كتابه يقتبس جزءًا من هيكله العام من مناهج العلوم الطبيعية كما بدت عند برونتيير وتين، والجزء الآخر من سانت بوف، ويقتبس أطرافًا من تفصيلاته من النقد العربي القديم، وبخاصة من كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي، ومن هنا يأتي هذا المنهج مركبًا من أخلاط أو مؤلفًا من نظريات متعددة، تبدو كأنها متوائمة، لكن تواءمها هذا لا يصمد كثيرا عند التطبيق على النصوص.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا المنهج الذي نتحدث عنه لا يشمل إلا الجزء الأول والثاني من كتاب منهل الوراد، أما الجزء الثالث فله منهج آخر،لأن الحمصي ألفه في وقت متأخر، وتناول فيه قضايا مختلفة وله أهداف أخرى.

مستويات النقد.

يرى الحمصي أن النقد له ثلاث درجات أو مستويات، هي: الشرح، والتبويب، والحكم.

المستوى الأول وهو الشرح. ويحتوي ثلاثة عناصر هي:

١- شرح العلاقة بين العمل الأدبي المنقود والعلوم الأدبية عمومًا،ونوع هذه العلاقة،فإذا أراد الناقد مثلًا أن يشرح ديوان المتنبي فعليه أن يعرف ديوان أبي تمام وديوان البحتري ودواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ويبحث علاقة ديوان المتنبي بها، وهل هي علاقة توافق واتباع أم هي علاقة تمرد ورفض.

٢- شرح العلاقة بين العمل الأدبي وبما كان من نوعه وبالزمان الذي ألف فيه

---

(١) السابق ص ١٠٧ ، ص ١٠٨

وبالمكان الذي ألف فيه، ويقصد الحمصي بعلاقة العمل الأدبي بما هو من نوعه الالتزام بقوانين النوع الأدبي الذي ينتمي إليه أو خروجه عليه، فإذا كان العمل شعرًا بحث الناقد عن العلاقة بينه وبين النوع الشعري، وإذا كان رواية بحث عن علاقته بفن الرواية وهكذا، ويرى الحمصي أن الالتزام بقواعد النوع الأدبي تعد ميزة في العمل المنقود، وأن جودة العمل الأدبي تقاس بمدى التزام صاحبه بهذه القوانين، بل إنه يرى أن الأديب ينبغي عليه أن يلتزم بقواعد النوع الأدبي التزامًا صارمًا، كما ينبغي عليه ألا يخلط بين نوع وآخر، ولا يدخل أصول نوع في نوع آخر، ولذلك فإنه يعيب على الجاحظ خلطه بين الأنواع في كتابه البيان والتبيين، لأنه يدخل فيه عناصر من الشعر والتاريخ والسيرة والرسائل والخطب والأحاديث، ويبالغ الحمصي في شروط الالتزام بالحدود الفاصلة بين الأشكال والأنواع ويعدها أصلًا من أصول المنطق، ويسمي هذا الشرط الذي ينبغي على الناقد الالتزام به «النسبة» وهي قيد أشد وأدق من قيد الفصل بين الأنواع، ومعناه أن الناقد كما ينبغي عليه ألا يستخدم مقاييس ذكاء الكلب عند وصفه للحصان فإنه لا ينبغي عليه أن يستخدم مقاييس قصيدة المدح عند وصفه لقصيدة الوصف أو الرثاء وكذلك الشاعر لا ينبغي عليه أن يستخدم معايير الرثاء في قصيدة المدح، ولا قصيدة المدح في قصيدة الغزل.

أما علاقة العمل الأدبي بالزمان والمكان فيقول عنها: «لكل زمن طريقة مألوفة من الكتابة، إن في تركيب العبارات أو ضروب الفصاحة، ومثل هذا الاختلاف ناشئ أيضًا بين قطر وقطر»[1] ويضرب لذلك مثلًا بظاهرة شيوع الفجور والفحش في أسلوب أدباء القرن الرابع في إقليم فارس،من أمثال بديع الزمان الهمذاني والصاحب بن عباد، ثم يقول: «فإذا لم يكن عند الناقد علم بتاريخ

---

(١) السابق ص ١٢٨

آداب المكان واطلع على شيء من مثل الذي ذكرته أو أشرت إليه،عـد الكاتـب أو الشاعر المنقود كلامه فجورًا، ساقطًا فاحشًا خليًـا مـن الفضـائل، ولهـذا فعلاقـة التاليف بالمكان لها من هذا الوجه عند علماء النقد محل علي»[1]

ثم يفسر السبب في أن بعضًا من الأعمال الأدبية قد تكسر هذه القاعدة وتخل بهذه الحتمية التاريخية، كما فعل الصابي مثلًا وهو من أبناء القرن الرابع نفسه، إذ لا نجد في كتاباته هذه الدرجة من الخشونة والجفوة وفحش القول، يقول: «فإن تأثير الإقليم كما تنفعل منه الأجسام تنفعل منه العقول،حسبما هو مقرر، وأنت تعلم أن أرض فارس غير معتدلة الهواء وأغلبها شديد اليبوسة في الصيف شديد البرد في الشتاء، وهذا يفعل تاثيره في الأمزجة، وبالتالي في الأخلاق، فيجعلها يابسة أو قريبة من الشراسة» ثم يقول: «أما إقليم بغداد فهو أصلح منها وأوفر اعتدالًا، ولهذا تجد من الدماثة في إنشاء البغداديين مالا تجده في إنشاء العرب الذين نشأوا في أرض فارس، وكلما كان إقليم البلاد أقرب إلى الاعتدال ظهرت على الإنشاء مسحة الرقة والظرف، أو كلما وضحت على الكتابة ديباجة اللطف ورواء اللين والدماثة كان ذلك دليلًا على أن الكاتب من إقليم معتدل أو أكثر ميلًا إلى الحرارة، وأثر الهواء في أخلاق البشر مما تنبه له العلماء في كل زمان».

ثم ينتهي إلى القول: «وحاصل الكلام أن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإنسان والنظم وسائر الفنون البديعة، وعلى الناقد أن يدقق البحث في ذلك، لأننا نكتب ما يمليه علينا العصر من حوادثه، وما تتلوه علينا العادات من تأثيراتها، والأزياء من أفعالها في الأخلاق، فلا بد لنا من تتبع تاريخ عصر الشيء المنقود ومكانه، للوقوف على أخلاق أهله وأزيائهم وعلومهم وعوائدهم إلى غير ذلك»[2]،

---

(١) السابق ص ١٢٩

(٢) السابق ص١٣١

كما أنه يرى أن النص الأدبي كلما كان أكثر تعبيرًا عن زمانه ومكانه كان أجود، لأن ذلك يعد دليلًا على صدقه وعدم افتعاله.

٣- شرح العلاقة بين العمل الأدبي وصاحبه، لأن العمل الأدبي كالمرآة التي تعكس صورة صاحبه، كما يقول الفيلسوف الفرنسي بوفون: «مرآة المرء إنشاؤه»[(١)] لذلك يقول الحمصي: «وكما أن الإنشاء يدل على المنشئ فكذلك الوقوف على أحوال المنشئ تساعد الناقد على كشف أسرار الإنشاء»[(٢)] ومن الجوانب التي يرى الحمصي أن الناقد يجب أن يعرفها سن المؤلف عند تاليفه للعمل الأدبي، وأحواله المادية، والصحية والنفسية وأخلاقه ومنزلته الاجتماعية وثقافته ومستواه التعليمي، وموطنه، والأحوال التي كتب فيها عمله، إذا عرف الناقد هذا فسوف يكشف السر الذي يكمن وراء اختيار الكاتب هذه الكلمة دون سواها، أو هذه الجملة دون غيرها.

وينبه الحمصي إلى أن الكشف عن شخصية الكاتب من كتابته أو الشاعر من شعره ينبغي الا تتم من خلال فقرة واحدة أو عمل واحد، بل لا بد من النظر في أكثر انتاجه، وهذا ما ذهب إليه العقاد وسائر نقاد مدرسة الديوان، فيما يعرف بنقد الشاعر، يقول الحمصي: «واعلم أن النقد لا يكشف أخلاق المنشئ أو الناظم من رسالة كتبها أو قصيدة نظمها أو حكمة علقها، فكل ذلك مما لا يعول عليه، أو أنه يدل على عواطف الكاتب وتأثير الأحداث النفسانية فيه، حال تاليفه ذلك المنقود فقط، ولكن للوصول إلى الفائدة المطلوبة لا بد من النظر والتدقيق في أكثر كتابات المؤلف»[(٣)] ، لأن الاعتماد على الأعمال الجزئية قد تؤدي إلى أحكام متناقضة في أعمال المؤلف الواحد.

---

(١) السابق ص ١٣١

(٢) السابق ص ١٣٦"

(٣) السابق ص ١٣٤

لكن المشكلة التي واجهت هذه الفكرة عند الحمصي أنه كان يتعامل معها تعاملاً ميكانيكيًا، فهو من ناحية لم يكن يتخيل أن يتحلى الأديب الواحد بصفتين متناقضتين معًا، فلم يتصور أن يكون أبو العتاهية زاهدا ومقبلًا على شرب الخمر في وقت واحد، أو ينسب لأبي نواس وهو مشهور بفسقه وخمرياته قصائد في الغزل العذري أو الزهد.ومن ناحية أخرى كان متاثرًا بالتصنيفات الجافة التي وضعها علماء النفس المعاصرون لعقول البشر وطبائعهم بناء على المعايير التي قسمت فصائل النبات والحيوان فهو ينظر إلى البشر نظرة مثالية ترى الناس إما أخيارًا أو أشرارًا.

هذا عن المستوى الأول من مستويات النقد أو الدرجة الأولى من درجاته،ثم تأتي الدرجة الثانية وهي «التبويب»

المستوى الثاني: التبويب.

ويرى الحمصي فيها أن الناقد بعد أن ينتهي من الشرح بعناصره الثلاثة السابقة، ينتقل إلى المستوى الآعلى وهو التبويب، ويرى أن النقاد في أوربا اهتدوا في تبويب الأعمال الأدبية وتحديد مرتبة كل منها وطبقته بما أنجزه علماء النبات وعلماء الحيوان من استخدام الموازنة وسيلة للوصول إلى هذه الغاية.

يقول: «والذي عليه اليوم إجماع علماء النقد أن الموازنة هي الدليل الناطق والفارق الصادق الذي يميز بين الفاضل والمفضول ويرتب بابات القرائح والعقول.

وقد اقتدوا في ذلك بعلماء النبات وعلماء الحيوان، وهؤلاء لم يتوصلوا إلى معرفة الشكل من النبات والنوع والجنس والرتبة والصف والسرد والمملكة إلا بعد نظم أنواع النبات وتنسيقها وموازنتها، أي مقابلتها مع غيرها من أنواع النبات، ولم يتمكنوا من معرفة رتب الحيوان السافلة والعالية، وتمييز الأنواع تمييزًا صادقًا

إلا بعد صف ذوات الحوافر مع أنواعها، وذوات الشدي وذوات الفقر، وذوات الأجنحة، كل طائفة مع أشكالها، ثم أخذوا السكين وشرحوا النبات والحيوان وردوا الفروع إلى الأصول، فعرفوا من ذلك الحقائق التي هي اليوم قواعد هذين العالمين،وقد ظلت أعصرًا متطاولة خافية على العلماء، وذلك لإغفالهم الموازنة المذكورة »[1]

لكن الحمصي عندما ينقل فكرة تبويب الأنواع الأدبية من سياقها الغربي إلى الأدب العربي يقع في شراك الفكر التراثي عند الآمدي، رغم أن موازنات الآمدي وغيره من النقاد العرب الذين اهتموا بالطبقات وبالموازنات والسرقات والأشباه والنظائر تنتمي إلى واد آخر غير الوادي الذي تحدث عنه برونتيير وتين.

فالحمصي يرى أن العرب سبقوا الإفرنج في هذا الباب أي في تقسيم الأدب إلى أبواب، وإن لم يستوفوا كل الشروط التي وضعوها، ثم يوازن بين اثني عشر نوعًا منها تسعة من الأغراض الشعرية التي ذكرها النقاد العرب باعتبارها أغراضًا أو معاني شعرية وليست أنواعًا فنية كما يرى النقاد الغربيون، وهذه الأغراض التسعة هي: الحماسة – الحكم – العتاب – الزهريات – الغزل – الرثاء – المدح – الهجو – الوصف.

ومن الطريف أن جميع هذه الأبواب التسعة من نوع واحد عند الغربيين هو الشعر، كما أنه يرتب هذه الأبواب حسب سهولة النظم وصعوبته، فهو يبدأ بالموضوع الأسهل فالأصعب فالأصعب ثم الأصعب وهكذا، ولا يقيمها على المخالفة التي هي عماد التقسيم في نظرية الأنواع الغربية التي أراد أن يقتبس منهجها، كما أنه يناقض منهجه الذي صرح به من قبل، وهو النظر إلى عمل الأديب كله بوصفه وحدة متكاملة فهو يقارن بين الموضوعات داخل أعمال الأديب

---

(١) السابق ص ١٤١

الواحد أو في أعمال أدباء مختلفين،يقـول: «عـلى أن الموازنـة لا يجـب أن تكـون مقصورة على نظم شاعر وشاعر أو كاتب وكاتب،بل على الناقد أن يجعل الموازنـة بين أبواب الشعر، أي موضوعاته في المقام الأول من نقده»[1] وفي الوقت نفسـه لا يتخلى عن نتائج التصنيف النوعي الطبقي الذي انتهت إليه نظرية النشوء والارتقاء، وهو الحكم بأن الترتيب في النوع يعنـي أن النـوع المتقـدم أكثـر رقيًـا مـن النـوع المتأخر، ومع ذلك فإنه عندما يحلل النصوص المختارة لا يبرح الطريقة القديمـة التي سار عليها كل من الآمدي والقاضي الجرجاني وغيرهما من النقاد العرب، كما أنه لا يستخدم المعيار الأفقي الذي أقره في مستوى الشرح والمتمثل في التعبير عن المكان والزمان والذات، بل يستخدم معايير عربية تراثية مثل درجة الجـودة التـي تعتمد على الصدق وسلامة القصد ودقة التعبير والفصاحة ومراعـاة الحـال وهـذا الخلط والتنافر ناشئ من محاولة تطبيقه لنظريات مقتبسة من ثقافة على نتاج ثقافـة أخرى مختلفة.

أما الأبواب الثلاثة الأخرى وهي: القصص والتمثيل والتخييل، فإن التقسـيم فيها لا يعتمد على الموضوع أو الغرض، بل على الشكل الفني.وهي أنواع غربيـة لم تدخل الساحة العربية إلا حديثًا.

المستوى الثالث: الحكم.

وهي الدرجة العليا في العملية النقدية عنـد الحمصـي، ويـرى أن الحكـم لـه قواعد خمس ثم يتبعها الفصل في القضية النقدية وهي المرحلة التـي يسـميها «بـت الحكم»، وهذه القواعدهي:

١-نقد القول، أو المصنوع.

٢-نقد القائل أو الصانع.

---

(١) السابق ص ١٤٣

٣- نقد المقول فيه

٤- نقد الزمان

٥- نقد المكان.

أولًا: نقد القول أو المصنوع.

ويقسمه ثلاثة أنواع، هي: الغاية، والفائدة، والمحاكاة.

أما الغاية فيسأل فيها الناقد عن العلاقة بين شكل العمل المنقود وغايته، وهل هناك توافق بين هذا الشكل وهذه الغاية أم لا؟ فإذا كان الشكل لا يتوافق مع الغاية منه كان مثارًا للنقد، ويضرب لذلك مثلًا بشكل المئذنة، وشكل الحصن، وشكل القصر، فإننا لو نظرنا إلى المئذنة أو الحصن على أنهما مجرد مسكنين لبعض الناس لحكمت بفساد بنائهما، أما لو نظرت إليهما في ضوء الغاية منهما لكان حكمك عليهما صائبًا، فالغاية هي التي تحكم الشكل أو أن الشكل عبارة عن تجسيم للغاية.

وأما الفائدة فيقصد منها الحمصي النتيجة التي يمكن أن تحصل من قراءة النص أو من استخدام الشيء المصنوع، ففي المثال الذي أورده عن المئذنة يسأل الناقد: هل صوت المؤذن لم يصل إلى المدى الذي أريد وصوله إليه أم لا؟ وهل عدم وصوله نشأ من خطأ في تصميم المئذنة أم من موقعها؟ وهذا يشبه السؤال عن معيقات توصيل المعنى أو التأثير المطلوب في النص الأدبي هل هو الغموض في اللغة أم فساد التركيب أم الافتعال؟ ويرى الحمصي أن الفائدة من النص أو المصنوع قد تقصر عن الهدف الذي صنع من أجله وقد تتفوق عليه، فالنص الأدبي قد بفهم منه القارئ مالم يكن قد خطر على عقل المؤلف،وأن على الناقد في هذه الحالة وتلك أن يبسط للقارئ والسامع مواضع القصور ومواضع الزيادة وأن يدعم هدا وذلك بالبرهان.

وأما المحاكاة فيسال فيها الناقد عن علاقة النص أو العمل المنقود بما يحاكيه، سواء أكان ذلك الذي يحاكيه نماذج أدبية أو فنية رفيعة كما هو الشأن في الآداب التي تحاكي الأعمال الكلاسيكية الرفيعة، أم الأعمال الرومانسية التي تحاكي الطبيعة أوالأعمال الواقعية التي تحاكي الواقع، وينقل الحمصي رأي تين في أنه مهما توافرت الدقة في العمل المحاكي (بكسر الكاف) فإنه لن يصل إلى المدى الذي وصلت إليه في العمل المحاكى(بفتح الكاف) أو الطبيعة أو الحقيقة من التأثير.

ثانيًا: نقد القائل أو الصانع.

ويقصد الحمصي من هذه القاعدة البحث عن آثار القائل، أي الشاعر أو الكاتب في النص، ويقسم هذه القاعدة ثلاثة أقسام، هي: (التكرار)و(الأميال والعواطف) و(الغرض)

١-التكرار، ويقصد به أن الناقد يكتشف شخصية الشاعر أو الكاتب من خلال تكرار مجموعة من الكلمات التي لا تصدر إلا من مثله، فمن ألف شيئًا أكثر من ذكره، فالمصنوع يدل على الصانع،فالحداد بستخدم أسلوب الحدادين ولغتهم، والنجار والفلاح وكل صاحب مهنة تظهر شخصيته ومهنته من تكرار نمط خاص من الكلمات أو الجمل والتراكيب في أسلوبه،ويضرب لذلك مثلًا ينقله عن ابن خلدون حكى فيه ابن خلدون:أن ابن رضوان قال: أنشدت أبا العباس بن شعيب مطلع قصيدة ابن النحوي – ولم أنسبها له– وهي التي يقول فيها:

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالي

فقال لي على البديهة: هذا شعر فقيه.

فقلت:ومن أين له ذلك؟

قال: من قوله: «ما الفرق» إذ هي من عبارات الفقهاء، وليست من أساليب كلام العرب.

فقلت: لله أبوك، فإنه ابن النحوي.[1]

٢-الأميال والعواطف، ويقصد بها أن أسلوب الشاعر أو الكاتب ينم عن اتجاهه الفكري ويكشف ما يحبه وما يكرهه، بل إن الحمصي يرى أن درجة ظهور الميول والعواطف في أعمال الشاعر أو الكاتب تعد مقياسًا صادقًا لدرجة الحرية التي يتمتع بها، فالميول والعواطف تختفي وتتوارى عندما يكون الأديب في حالة من القهر والاستبداد، وتزدهر في ظلال الحرية، ويضرب لذلك مثلًا بظهور هذه العواطف في الأدب الجاهلي وفي الأدب الأوربي المعاصر، بينما تختفي في الأداب العربية بل الأوربية في العصور الوسطى، لأن عصور الاستبداد والقهر تفرز أدبًا يلتزم طريقة واحدة مقلدة، ولا تظهر فيه شخصية الكاتب ولا شخصية عصره أو بيئته.

٣-الغرض، ويقصد به ظهور نوايا المؤلف ومقاصده في النص، إذ كلما كان النص جيدًا استطاع الناقد أن يكشف هدف المؤلف، فظهور هذا الهدف يرسم جزءا من شخصيته.

ثالثًا: نقد المقول فيه.

المقصود بالمقول فيه الممدوح في قصيدة المدح، والمرثي في قصيدة الرثـاء، والمنظر الموصـوف في قصـيدة الوصـف، والمخاطـب في الرسـالة، ونقـد هـذا الأساس يعتمد على السؤال عـن موافقـة كـل أسـلوب لمـا يلائمـه، إذ ينبغـي ألا يخاطب في المدح بما يستخدم في الرثاء، أو العكس، فلكل مقام مقال.

---

(١) راجع السابق ص ٢٦٧

رابعًا نقد الزمان

ويقوم على البحث عن سمات العصر في الأسلوب، وقد مر الحديث عنها في مستوى الشرح

خامسًا: نقد المكان

ويعتمد أيضًا على البحث عن علامات البيئة أو المكان في النص، وقد مر الحديث عنها في الشرح.

وأخيراً يتناول الحمصي قاعدة البت في الحكم، ويقسمها قسمين:

الأول: الترجيح، ويقصد به ترجيح شاعر على شاعر.

الثاني: التنزيل، أي وضع الشاعر في طبقته أو منزلته من الشعراء.

هذا هو التصور العام الذي رسمه الحمصي في الجزأين الأول والثاني من كتابه وحدد فيها الخطوات التي ينبغي على الناقد أن يسير عليها.

مكانة الحمصي النقدية.

ينظر إلى الحمصي غالبًا على أنه لم يفعل شيئًا سوى أنه لخص كل ماقرأه من نقد ونظريات أدبية باللغة الفرنسية ثم صاغه باللغة العربية،ومن ثم لم يحظ بالاهتمام الذي حظي به كثيرون من أبناء جيله من الرواد أمثال المرصفي ومحمد المويلحي،رغم أن العديد من القضايا التي نقلها عن تين وبرونتيير وسانت بوف تداولها بعد ذلك نقاد كثيرون أمثال طه حسين والعقاد ومندور.

فقد استصفى الحمصي -حقًا - خلاصة ما اطلع عليه من النقد الفرنسي، وصاغه بأسلوب يفهمه العقل العربي،لكنها رغم ذلك بداية قوية كانت كفيلة - لوسارت في النمو على المنهج القويم - بإنتاج نقد عربي جديد وحديث يضاف إلى النقد العالمي، فأكثر النهضات قامت بسبب الاقتباس من الثقافات الأخرى، لكن الذي حدث في البيئة العربية أن المثقفين العرب في بداية القرن العشرين لم يبنوا على

ما اقتبسه الرواد العرب من أوربا في القرن التاسع عشر،بل ساروا في طريق الأخذ والتلمذة عن المفكرين الغربيين أيضًا، وليس البناء على هذه البذور وتنميتها، ولعل السبب في ذلك يعود لعدم توافر المناخ الثقافي المهيئ للابتكار المستقل في البيئة العربية، وربما بسبب التطور السريع والمتلاحق للفكر والعلم الغربيين، أو لسيطرة الفكر التقليدي المعتمد على الاتباع وليس على الابتكار الأدلة العقلية.

أيًا كان الأمر فإن القضايا النقدية التي تحدث عنها العقاد وطه حسين ومندور وأمثالهم والتي سبق للحمصي أن تحدث عنها لم يأخذوها من الحمصي ثم أكملوها، بل أخذوها من نفس المنابع التي أخذ منها الحمصي، وهذا يدل على أن الأخذ من الثقافة الفرنسية بل الأوروبية لم يكن طوليًا يبنى اللاحق على ما أخذه السابق، بل كان أفقيًا، ويتم في جزر منعزلة بعضها عن البعض الآخر، فالأجيال رغم تواليها في الزمن لا يأتم كل جيل منها بمن سبقه، بل يقف بجواره ليتجه الجميع منبهرين بإمام واحد هو الثقافة الغربية.

وقد أدى ذلك إلى عدم التفاعل بين الأجيال من ناحية وبين أبناء الجيل الواحد من ناحية أخرى، والدليل على ذلك أن قسطاكي الحمصي تجاهل ما كتبه حسين المرصفي من نقد في كتاب الوسيلة الأدبية رفم شهرته في مصر، ولم يشر إليه بكلمة واحدة في الجزأين الأول والثاني من كتابه، بل إنه في الجزء الثالث أشاربتعال إلى المنهج التقليدي الذي سار عليه المرصفي وأضرابه من المتأثرين بالتراث العربي ونفى أن يمت صنيعهم هذا إلى النقد الأدبي بأدنى صلة، يقول: «إن المشهور عندنا إلى اليوم في جميع كتب العلم أن علوم الأدب هي ما ذكرها السلف ورتبها علماء العرب، اثنا عشر قسمًا أو نوعًا، أولها علم اللغة، ثم الصرف، ثم الاشتقاق،، فالنحو فالمعاني فالبيان فالخط فالعروض فالإنشاء، فالمحاضرات (أي الخطب) فعلم القوافي فالبديع، واختصرها بعضهم فجعلها ثمانية علوم، وهي

اللغة فالصرف فالنحو فالعروض فالخطب فالإنشاء فالمعاني فالبيان، وإن الأربعة المذكورة قبلًا مندمجة فيها.

وهذه العلـوم كلهـا لا تـدخل في بحـث النقـد الأدبـي، وإن سـماها علماؤنـا بـالعلوم الأدبيـة، وإنمـا نقـدها يسـمى النقـد العلمـي في عـرف الإفـرنج وهـو الصحيح»[1] هكذا،هو الصحيح عند الحمصي لأن الأمر هكذا في عرف الإفـرنج وليس لأسباب منطقية أو فنية، وهكـذا سـار المفكـرون المعاصـرون اللاحقـون للحمصي فلم يلتفتوا إليه واتجهوا للأصل، أي للعرف الإفرنجـي الأصـلي الـذي أخذ هو منه.

على الرغم من كل ذلك فإن أي مؤرخ لتطور المناهج في الدراسات العربية في العصر الحديث لا يمكنه أن يتجاهل المكانة التاريخبة لكتاب منهل الوراد في علم الانتقاد باعتباره ممثلاُ للجناح الثاني لنشأة النقد الأدبي العربي، الجناح الأول هـو حسين المرصفي الذي استدعى الذاكرة النقدية العربية القديمـة في ثـوب جديـد، والجناح الثاني هو الحمصي الـذي اسـتعار المنـاهج العلميـة في النقـد الفرنسـي وألبسه الثوب العربي، الجناح الأول ذوقي تراثي تهـب عليـه نسـمة مـن الغـرب، والجناح الآخر علمي فرنسي تهب عليه نسمة من التراث.

۞۞۞

(١) السابق ص ٣٦٤



الفصل الثاني

المناهج الخارجية



منذ مطلع الربع الثاني من القرن العشرين حتى بداية العقد الثامن منه احتدم الجدل حول المناهج التي ينبغي أن تستخدم في الدراسات الأدبية، مثل المنهج الذي استخدمه طه حسين في كتابه عن الشعر الجاهلي، ومنهج أمين الخولي في كتابه عن الأدب المصري، ومنهج العقاد في دراساته عن أبي نواس وابن الرومي، ثم منهجي الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية،والمتتبع لكل هذه المناهج التي ظهرت في هذه الفترة يلاحظ أنها مناهج خارجية، والمقصود بالمناهج الخارجية هنا المناهج التي تتناول العوامل الخارجية لدراسة النصوص الأدبية،أي التي تدرس الأدب من خارجه، مثل المنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي.

١: المنهج التاريخي.

يقوم هذه المنهج على افتراض أن الزمان هو العامل الجوهري في التأثير على حركة الأدب، وأن عوامل الزمان ومحدداته من قبيل المتغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية هي العوامل الفاعلة أو المؤشرات الدالة على مراحل تطور

الأدب، وأن كـل العصـور الزمانيـة تتـرك في الأدب بصـماتها الفنيـة،وأن وظيفـة الباحث تتمثل في اكتشاف الآثار السلبية أو الإيجابية التي يتركها كل عصر، ومدى ثباتها أو انقراضها في العصور التالية.

لذلك وجب على من يدرس عمل شاعر أو قاص أن يبدأ بالتعرف على العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر أو هذا القاص، أي أن يتعرف على الأحـوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية في هذا العصر، ثم يكشف النقاب عن أثر هذا العصـر في شعر الشاعر وسرد القاص.

هذا المنهج هو في الأساس يخدم التاريخ، لأنـه يسـتخدم النصـوص الأدبيـة باعتبارها وثائق تاريخية، لكنه بالمقابل يخدم تاريخ الأدب ونقده، لأنـه يسـتخدم التاريخ باعتباره أداة لتفسير النصوص الأدبيـة ورصـد أسـباب الظـواهر الفنيـة أو يساعد الباحث على استخدام المنظور التاريخي الملائم في فهمه للنص.

وقد عرف النقاد العرب القدماء تاثير الزمان على الأدب، وسارت جهودهم في هذا الشـأن في اتجـاهين أو تيـارين،[(١)] اتجـاه معيـاري اتخـذ أنصـاره مـن الأدب الجاهلي نموذجًا ذهبيا، يقاس عليه الشعر العربـي في العصـور التاليـة، فمـا وافقـه وبنى على مثاله عد شعرًا وما خالفه خرج من حوزة الشعر، متأثرين في ذلك بالنحاة واللغـويين، فكمـا أن الصـحة اللغويـة والنحويـة المـثلى لا تتحقـق إلا في عصـر

---

(١) أقول اتجاهين أو تيارين ، ولا أقول نظريتين ، لأن هناك فارقاً بين مصـطلحي " الاتجـاه " و" النظرية" ، لأن الاتجاه هو اتفاق مجموعة من الأدباء أو النقاد على سلوك طريقة واحدة أو استخدام أسلوب واحد ، دون أن يكـون هنـاك أسـاس نظري أو فلسـفة تؤصـل هـذه الطريقة أو هذا الأسلوب تاصيلاً فلسفياً، وذلك مثل الاتجاه الوجداني للشعراء العشـاق في العصـر الأمـوي ، أو الشـعراء العـرب في النصـف الأول مـن القـرن العشـرين ، أو اتجـاه الموازنات في النقد العربي في القرن الثالث الهجري ، أما النظرية فهي بناء فكري أو فلسفي ، يسير على أساسه عدد من النقاد ، مثل نظرية المعادل الموضوعي في النقد الماركسي.

الاستشهاد (الجاهلية وصدر الإسلام) فكذلك الشعر الحقيقي لا يكون عندهم إلا في الجاهلية، أو ما صيغ على منواله وهو ما أطلق عليه النقاد القدماء مصطلح «عمود الشعر»، ولذلك قبل النقاد ما قبلوا من الشعر ورفضوا ما رفضوا بناء على هذا المعيار التاريخي،كما هو الشأن فيما يروى من رفض شعر أبي تمام من قبل عدد من النقاد، أمثال دعبل الخزاعي وثعلب لعدم سيره على عمود الشعر.

أما الاتجاه الآخر فيعتمد على تصنيف الشعراء في طبقات حسب الزمان الذي عاشوا فيه، كما هو الشأن في فحولة الأصمعي و طبقات ابن سلام، وتفضيل القدماء لمجرد قدمهم، وتنقيص المحدثين لمجرد حداثتهم، وإن كان ابن قتيبة قد ثار على هذا المعيار التاريخي وسفه آراء القائلين به.

أيًا كان الأمر فإن وعي النقاد العرب بتأثير التاريخ هو المسئول عن أشهر القضايا في النقد العربي القديم، مثل قضايا النحل، والقدم والحداثة، والطبع والصنعة، وعمود الشعر والبديع، والسرقات.

أـ النظرية المدرسية.

وفي العصر الحديث تجلى المنهج التاريخي في البداية فيما عرف بالنظرية المدرسية،وهي نظرية تعليمية تاريخية ظهرت في أوربا، وتعتمد على تقسيم العصور الأدبية بناء على التحولات السياسية وتبدل الدول، وكان أول من أدخل هذه النظرية المدرسية إلى ساحة الدراسات العربية الناقد المصري حسن توفيق العدل في مطلع القرن العشرين، متأثرًا في ذلك بالمستشرقين الألمان، إذ قسم الأدب العربي إلى عصور حسب تغير الدول، بدءًا من العصر الجاهلي ثم صدر الإسلام ثم الأموي والعباسي، وتبعه في ذلك عدد كبير من مؤرخي الأدب العربي، أمثال جورجي زيدان، وأحمد حسن الزيات، ومصطفى صادق الرافعي، وأحمد السكندري.

لكن هذه النظرية كما يشير اسمها تخدم التعليم أكثر من خدمتها للبحث العلمي، فهى قائمة على مسلمة غير دقيقة، وغير مبنية على منهج استقرائي، هذه المسلمة تعتمد على افتراض التلازم بين التغيرات السياسية والتحولات الأدبية، وهو أمر لا يصدقه الواقع التاريخي، فقد تتغيرالأنظمة السياسية ولا يتغير الأدب، وإذا كان هناك تغير فلا يحدث بطريقة فورية بين عشية وضحاها، ولذلك فإن تحديد اصحاب هذه النظرية للعصور الأدبية تحديدًا حاسما بالسنوات والشهور التي حدثت فيها الانقلابات السياسية، كأن يقال إن عصر بني أمية مثلا بدأ سنة ٤١ هـ أي في الليلة التي تنازل فها الحسن بن علي لمعاوية، وانتهى هذا العصر سنة ١٣٢ هـ أي في اليوم الذي خلع فيه مروان بن محمد،آخر خلفاء بني أمية وتولي أبي العباس السفاح، إن تحديد العصور الأدبية بهذه الطريقة ليس إلا تصورًا ذهنيًا لتيسير فهم التاريخ في أذهان الطلاب، ولا أساس له في الواقع الأدبي، أذ لا يعقل أن الشعراء والخطباء قد غيروا من مناهجهم الفنية وأساليبهم الأدبية في هذه الليلة أو في هذا العام، بل لا بد من فترة طويلة تختمر فيها الآراء والعواطف، وتتغير فيها الأعراف والتقاليد، ثم بعد ذلك تتغير القيم الفنية والأساليب الأدبية،نعم قد يغير شاعر موضوع قصيدة في المدح، فيستبدل اسم خليفة عباسي بخليفة أموي، لكن هذا ليس من الفن في شيء، ولا يدل على تغير في تاريخ الأدب أو مناهجه.

لهذه الأسباب نرى بعض العلماء يقللون من شأن هذه النظرية المدرسية، بل يرون أن الكتب التي ألفت بناء عليها قليلة القيمة في مجال التاريخ الأدبي، فهذا كارل بروكلمان يقول: «وقد ألف في زماننا هذا كثير من أهل مصر والشام والعراق كتبًا في الآداب العربية ضئيلة القيمة، يقصد أكثرها إلى أغراض التعليم»[(١)] وعد منها أربعة وعشرين كتابًا.

---

(١) كارل بركلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، ط ٢ دار المعارف بمصر دت ج١ ص٣٣

لكن المنهج التاريخي لم يأخذ الصبغة العلمية في التأريخ للأدب العربي إلا فيما أسماه بروكلمان «علم الأدب» وهو منهج نقدي تاريخي لم تبدأ بواكيره الأولى في اللغة العربية إلا في كتاب المستشرق الإيطالي كارلو نالينو عن تاريخ الأدب العربي،والذي كان يدرسه لطلابه في الجامعة المصرية في أوائل القرن العشرين، وفي كتاب طه حسين عن الشعر الجاهلي، وهي امتداد للمحاولات التي بذلت لتحويل الدراسة الأدبية التاريخية إلى علم في الربع الأول من القرن العشرين، والتي تاثرت منهج تين في ربط الأسباب الأدبية بالجنس والمكان والزمان، وكذلك منهج النقد التاريخي للوثائق التاريخية الذي أرسي دعائمه العلمان الفرنسيان «لانجلوا» وتلميذه «سنيوبوس»[1] .

بـ منهج النقد التاريخي أو (علم الأدب).

يقوم هذا المنهج على مجموعة من الإجراءات والضوابط والقوانين، التي يمكن للباحث من خلالها بناء تصور علمي صحيح عن الأدب في الفترة التاريخية التي يريد دراستها، عن طريق جمع الوثائق التاريخية والنصوص الأدبية، ونقدها نقدًا علميًا، ثم تصنيفها وتبويبها.

فمورخ الأدب مثل المؤرخ العام غالبا ما يعيش في عصر متأخر عن العصر الذي يبغي التأريخ له، من ثم فإنه لا يملك إلا الآثار الباقية والوثاق، فهو في هذا يشبه عالم الآثارالذي يحاول تكوين صورة عن عصر بائد من خلال بقايا الهياكل أو التماثيل وقصاصات البردي ومخلفات الحفائر، أو يشبه المحقق القانوني الذي يحاول التعرف على مرتكب الجريمة من خلال الآثار والبصمات والقرائن.

وفي حالة مؤرخ الأدب فإن الآثار التي بين يديه هي النصوص الأدبية المروية

---

(١) راجع ترجمة عبد الرحمن بدوي لهذا الكتاب

أو المكتوبة، والأخبار المتداولة بروايات متعددة، وهذه الآثار كثيرًا ما يصيبها التلف، ويلحقها النقص والتشويه، بل التزوير المتعمد وغير المتعمد، والزيادة والتبديل.

من ثم كان أول عمل ينبغي على الباحث أن يقوم به هو جمع المواد الأولية لبحثه، أي المصادر الأولية والثانوية التي تتعلق بالموضوع الذي يريد بحثه، فإن كان يريد أن يكتب بحثًا عن شعر أبي نواس مثلًا فعليه أن يجمع كل مخطوطات ديوانه، والأشعار المروية له في المصادر الأخرى، وكل الشروح التي تناولت شعره، وعليه في ذلك أن يستعين بالجهود التي بذلها العلماء الذين سبقوه في بحث هذا الموضوع، وإن كان يريد الكتابة عن العصر الجاهلي أو صدر الإسلام فعليه أن يجمع كل المصادر المتعلقة بهذا العصر أو ذاك.

لأن هناك مخاطر كبيرة تحيق بالبحث إذا عجز صاحبه عن الإلمام بالمصادر الخاصة به،إذ قد قد يؤدي تجاهل وثيقة واحدة لم يصل إليها الباحث إلى انهيار جميع النتائج التي توصل لها، ويجعل بحثه ضربًا من الوهم، ودليلًا على كسل الباحث أو عجزه عن الاطلاع على مصادر كان في مقدوره الإفادة منها.

هذا وقد أصبح جمع الوثائق وحده علما مستقلًا من علوم التاريخ برع فيه العلماء الألمان، وأطلق على هذا العلم اسم « الهوسطيقا» (Heuristik).

<u>الخطوة الثانية</u> التي ينبغي على الباحث أن يقوم بها، هي نقد هذه الوثائق وتصنيفها، عن طريق الموازنة فيما بينها، والمقارنة بينها وبين غيرها من الوثائق العامة، وتحليلها، أي فصل كل جزئية منها على حدة ثم نقدها في حالة انفرادها وفي حال تركيبها مع ما يجاورها، ثم اختبار صدقها وواقعيتها ومعقوليتها، واستبعاد غير الواقعي والمتناقض والمحال، ثم مقارنة الأخبار المتعلقة بحادثة واحدة أو الروايات المختلفة لنص واحد،وعدم التسليم بصدق أي وثيقة مهما

كان راويها، حتى تثبت صحتها أمام النقد، وهناك وسائل كثيرة للنقد يمكن للباحث أن يستخدمها، فإذا كانت هناك مخطوطة لقصيدة جاهلية مثلًا تتحدث عن القاهرة، فإن ذلك بلا شك يؤكد عدم نسبتها للجاهلية، أو وردت فيها كلمات أو أساليب لم تنشأ إلا في العصر العباسي.

على أن هذه الخطوة من أخطر خطوات البحث التاريخي، لأن فساد الوثائق قد يصل حدًا يعجز الباحث حياله عن الحكم عليها بالصواب أو الخطأ، ليس بسبب الميول والأهواء التي تسيطر على عقول واضعي الأشعار والأخبار فحسب، بل بسبب التحريف والتصحيف في كتابة الوثائق من قبل النساخ والوراقين أو بسبب التضليل التوثيقي.

لذلك يجب أن يكون الباحث ذكيًا في الإفادة حتى من الوثائق غير الصحيحة،وأن يكون مطلعا على الظروف التاريخية الثقافية العامة، فالخبر المحرف أو الوثيقة المنحولة التي وضعها أحد الرواة في العصر العباسي على أنها تنتمي إلى العصر الجاهلي، يمكن أن يعتمدها الباحث وثيقة صحيحة، ليس على العصر الجاهلي، وإنما للاستدلال على ظاهرة النحل في العصر العباسي

<u>الخطوة الثالثة</u> بناء الوقائع، أي تكوين الصورة النهائية لشعر الشاعر موضوع الدراسة، أو الأدب في العصر أو المرحلة المدروسة، من خلال الوثائق التي ثبت صحتها، ومن خلال تكامل عناصرها، وتعالق أسباب بعض وقائعها بمسبباتها، ومن خلال تأويل الوثائق، أي قراءتها بصورة متكاملة

وهناك وسائل عديدة يمتلكها الباحث للوصول إلى الصورة النهائية للمرحلة التاريخية التي يريد التأريخ لها أو الشخصية التي يريد الكشف عن سيرتها، من هذه الوسائل قياس الحياة المراد الكشف عنها على الحياة المعاصرة،أو الحياة الطبيعية أوقياس الناس في هذا العصر القديم بالناس في العصر الحاضر، لأن

هؤلاء وهؤلاء بشر، وإن اختلفت الأزمان والظروف، فإذا كانت الوثائق الواردة عن العصر الجاهلي لم تذكر الأطفال، فليس معنى ذلك أن العصر الجاهلي بلا أطفال، لأنه لا يتصور أن يكون هناك مجتمع بلا أطفال، وإذا كانت الوثائق تنزه بعض الناس في بعض العصور عن الخطأ فليس معنى ذلك أنهم لا يخطئون.

على أن هذه الخطوة الأخيرة من البحث قد لا تكون صورة للعصر الذي يعمل البحث على الكشف عنه، أو شعر الشاعر الذي يدرس ديوانه بل قد تكون قوانين عامة تحكم الظواهر الفنية في هذا العصر أو في شعر هذا الشاعر.

وقد تتعدي هذه الصورة وهذه القوانين الظواهر المادية والحركات الظاهرة إلى تعمق المشاعر الجماعية والفردية والاتجاهات الاجتماعية والنفسية، وهنا يلتقي هذا المنهج التاريخي مع المناهج النفسية والاجتماعية.

إن هذا المنهج النقدي الوضعي يعد ثمرة للتطور الكبير الذي شهدته أوربا في مجال التمحيص العقلي والشك المنهجي في كل شيء، في النصوص والروايات التاريخة، بل في الإنسان نفسه، كما أنه وليد انهيار اليقين في المثاليات بعد الاكتشافات العلمية، تلك الاكتشافات التي جردت الإنسان من قدسيته، وأنزلت الحقيقة من عليائها لتتمرغ في تراب الواقع المعيش.

لكن المشكلة التي واجهت هذا المنهج أن الباحث في تاريخ الأدب - مثله في ذلك مثل الباحث في التاريخ العام - لا يمتلك أدوات علمية ومقاييس معملية موضوعية ومحايدة مثل تلك التي يملكها الباحث في العلوم الطبيعية، وإنما يعتمد في فحص الوثائق ونقدها وتاويلها على عقله وذوقه، ولذلك فإنه في كثير من الأحيان ينساق وراء تصورات أيديولوجية أو ثقافية أو مزاجية، أو آراء سابقة،ولذلك فإن هذا المنهج لم يصل بالدراسات التاريخية والأدبية إلى مرحلة العلم التجريبي الخالص، وتظل تسمية المجال الذي ينتمي إليه بعلم الأدب تسمية مجازية.

وتظل النتائج التي يتوصل لها الباحثون عن طرق استخدام هذا المنهج النقدي ذات طبيعة ظنية ترجيحية، لأنها تعتمد على القراءة والتأويل وليس على التجريب والاستقراء العلمي، ومع ذلك فإنها أقرب الطرق من العلم.

طه حسين ومنهج النقد التاريخي.

يعد طه حسين أشهر من حاولوا إدخال هذا المنهج النقدي التاريخي في البيئة العربية، نظريًا في كتابه « في الشعر الجاهلي» وتطبيقيًا في بعض دراساته التاريخية مثل كتاب «الفتنة الكبرى» استقي طه حسين هذا المنهج من داسته في فرنسا على يدي استاذه سنيوبوس، الذي ألف هو وأستاذه لانجلوا كتابًا عن منهج النقد التاريخي كان يدرسه لطلابه في السوربون أثناء تتلمذ طه حسين على يديه،وقد أفاد طه حسين من هذا الكتاب إفادة مباشرة في كتابه عن الشعر الجاهلي، رغم أن طه حسين ينسب منهجه هذا إلى ماهو أبعد زمنًا وأكثر شهرة في اتباع المنهج العلمي، وهو ديكارت.

على أي حال فإن طه حسين كان رائد هذا المنهج في البيئة العربية، أيا كان المصدر الذي استقى منه، وقد كان طه حسين على وعي بريادته لهذا المنهج في الساحة العربية، فهو يعلن في مقدمة كتاب «في الشعر الجاهلي» أن منهجه هذا جديد لم تالفه الدراسات العربية، وأنه منهج علمي، يقول: «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألفة الناس عندنا من قبل»[1] ويقول: «إنما أتناول البحث العلمي عن الأدب وتاريخ فنونه»[2] ثم يكشف عن أصول هذا المنهج بقوله: «أريد ألا نقبل شيئًا مما قال القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت، إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيان إلى الرجحان» وهذه الفقرة شبيهة

---

(١) طه حسين ، في الشعر الجاهلي ط١ دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٦ ص ١

(٢) السابق ص ٢

بقول ديكارت في وصفه لمنهجه العلمي: «ألا أقبل شيئًا ما على أنه حق، ما لم اعرف يقينًا أنه كذلك»[1] والتثبت عند طه حسين والتيقن من الصحة عند ديكارت لا يتمان إلا بالبراهين المنطقية العقلانية المبنية على الشك في المسلمات التاريخية، وعدم التسليم بصحة أي معلومات مهما كانت قدسيتها وسلطتها إلا بعد الفحص والاختبار، لذلك يقول ديكارت مؤكدًا هذا المبدأ: «أن أتجنب بعناية التهور، والسبق إلى الحكم قبل النظر، وألا أدخل في أحكامي إلا ما يتمثل أمام عقلي في جلاء وتميز، بحيث لا يكون لدي أي مجال لوضعه موضع الشك»[2] ويؤكد طه حسين اتباعه لهذا المبدأ الديكارتي لكنه هذه المرة لا يسميه المنهج العلمي بل يسميه المنهج الفلسفي بقوله: «أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث، والناس جميعًا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوًا تامًا»[3].

هذا المنهج هو الذي جعل طه حسين يرفض بل يسخر من المنهج المدرسي الذي كان مسيطرًا على كتابات معاصريه، والذي كان يقسم الأدب حسب العصور، وحسب التقلبات السياسية وتحول الدول، كما جعله يستخف بالكتابات التاريخية التقليدية غير المنهجية التي يجمع فيها شيوخ الأدب والتاريخ المعلومات القديمة دون تبويب أو تمحيص كأنهم حطاب ليل، يقول طه حسين: «ولا ينبغي أن تخدعك هذه الألفاظ المستحدثة في الأدب، ولا هذا النوع من

---

(١) ديكارت : مقال في المنهج ، مرجع سابق ص ٩٧

(٢) السابق ص ٩٧

(٣) في الشعر الجاهلي ص١١

التأليف الذي يقسم التاريخ الأدبي إلى عصور، ويحاول أن يدخل فيه شيئًا من الترتيب والتنظيم، فذلك كله عناية بالقشور والأشكال ولا يمس اللباب والموضوع»[1]

لكن المشكلة التي واجهت طه حسين أنه حاول أن يطبق هذا المنهج العلماني على التراث الشعري العربي، وكذلك على التراث الأسطوري، ولما لم يكن من اليسير فصل هذا التراث عن التراث الديني فإن الأمر أصبح بالنسبة له شائكًا، لأنه وجد نفسه يقيس السماوي بمعايير أرضية، ويزن الأمور الحدسية بموازين تجريبية، وهذا ما نراه في معالجته النقدية لقصة إبراهيم الخليل عليه السلام وبنائه للكعبة وغير ذلك، وهذا أيضًا ما خاض فيه وإن يكن بشكل أقل حدة في كتابه الفتنة الكبرى، إذ عرى الشخصيات المقدسة من قدسيتها، ونظر إلى الصحابة والتابعين على أنهم بشر مثل سائر الناس، يخطئون ويصيبون، وتلعب الأهواء والرغبات في نفوسهم، ويكيد بعضهم لبعض ويتآمر بعضهم على بعض، كما يتآمر الناس في عصرنا هذا وفي كل العصور.

لكن هذه المشكلات لم تقف حائلًا دون انتشار هذا المنهج، بل ربما كانت سببا في انتشاره، وسببًا في ذيوع شهرة طه حسين نفسه، باعتباره البطل الذي حطم الأصنام القديمة، بل أصبح هو المنهج السائد في التأريخ للأدب العربي لدى الأجيال التالية بعد تنقيته من المبالغات الدعائية ذات النكهة السياسية التي شابت تطبيق طه حسين له.

على أي حال فإن منهج النقد التاريخي هذا لا يستغني عنه أي باحث يتناول موضوعا أدبيًا قديمًا، أيًا كان المنهج الذي سوف يستخدمه بعد ذلك في تحليل المادة الأدبية التي يجعلها موضوعًا لبحثه، فهو منهج لا يتعارض مع المناهج

---

(١) السابق ص ٤

الأخرى، بل هو خادم لها، من ثم يمكن للباحث أن يستخدمه في التحقق من المصدر ثم يستخدم بعد ذلك المنهج الملائم في تحليل النصوص، فهو - كما سبق القول - منهج خادم للمناهج، وممهد لها، وليس متعارضًا معها.

ج - أمين الخولي و النظرية الإقليمية.

هناك نظرية تستخدم المنهج التاريخي تبناها أمين الخولي في كتابه: «في الأدب المصري»، وهي النظرية التي أطلق عليها مصطلح «النظرية الإقليمية» أو «نظرية الأدب الإقليمي» وتعتمد هذه النظرية على أن العامل الأكثر تأثيرًا في تاريخ الأدب ليس تحولات الدول وتغير الانظمة السياسية والتتابع الزماني فحسب، بل هو البيئة، والمقصود بالبيئة عند الخولي كل ما يحيط بالأديب من بيئة طبيعية تتمثل في الموقع الجغرافي بكل ما يحتويه من مناخ ورياح وتضاريس، وبيئة معنوية تتمثل في الأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية، نتيجة لذلك فإنه يرى أن كل إقليم يحمل سماته الخاصة، هذه الفكرة البيئية ليست جديدة فقد قال بها تين ونقلها قسطاكي الحمصي إلى العربية من قبل، لكن الجديد هنا أن أمين الخولي أصل هذه النظرية في اللغة العربية وأخرجها من الإطار النظري إلى حيز التطبيق.

لذلك ينتقد الخولي النظرية المدرسية التاريخية وينتقد تطبيقاتها على الأدب العربي، لأن هذه النظرية حسب رأيه تتعامل مع الأدب العربي الإسلامي على أنه وحدة واحدة تشمل كل العالم الإسلامي من مشرقه إلى مغربه، وفي هذا إنكار للواقع والحقيقة، يقول متعجبًا من هذا الافتراض: «وكأن هناك وحدة تامة شاملة للأمة الإسلامية أو العربية تتعرض بها لظروف واحدة، ومؤثرات متحدة، تتغير بها تغيرًا متسقًا مطردًا، مظهره الوحيد هو نفوذ السياسي والسلطان الحكومي الذي يمثل وحدة التدرج الاجتماعي فحسب. وهذا صنيع نستطيع أن نسميه خطأ،

ونطلب بل نسعى إلى إصلاحه»[1].

ثم يقول: «فالرأي الصائب أن يعدل مؤرخو الأدب عن توزيع دراسة الأدب العربي الإسلامي على عصور زمنية وأن يقدروا الأثر القوي لكل بيئة نما فيها أدب عربي وأن يتتبعوا هذا الأثر بالدرس المستقل»[2]

ويؤكد أمين الخولي أن هذه النظرية تقوم على المنهج التاريخي العلمي التجريبي، ويكرر هذا التأكيد في كل خطوة من بحثه، فهو يقول: «إن الإقليمية إنما هي قضية العلم في تاريخ الأدب»[3] «وليست الدعوة إلى هذه الإقليمية إلا محاولة مدققة في تاريخ الأدب تقوم على أساس من سلامة المنهج المحرر»[4] ويقول: «وإقليمية الأدب هي قضية العلم في تاريخ الأدب، قضية العلم التجريبي التي يقررها واثقًا حينما يتحدث عن علاقة الكائن ببيئته، وأثر تلك البيئة بنوعيها من طبيعية واجتماعية في الحي الذي يعيش فيها ويختص بها،يقررها هذا العلم التجريبي واثقًا حينما يرصد الفوارق الفاصلة بين البيئات»[5] «إقليمية الأدب هي قضية العلم التي يتسع فيها المجال لترديدات احتمالية واعتبارات كلامية»[6].

هكذا يؤكد أمين الخولي أن النظرية البيئية التي تبناها نظرية تاريخية، وأنها علمية تجريبية صارمة، لأنها تقدم وصفًا علميًا للحياة الفنية للمخلوقات البشرية، حسب المنهج نفسه الذي استخدمه علماء الطبيعة في وصف حيوات الكائنات الحية، وحسب القوانين العلمية التي توصلوا لها.

---

(١) أمين الخولي ، في الأدب المصري ط الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٢٠٠٩ ص١٢

(٢) المرجع السابق ص ١٥

(٣) السابق ص ٧٧

(٤) السابق ص ٤٤

(٥) السابق ص ١٦

(٦) السابق ص ١٧

ورأى أن هـذه النظريـة التاريخيـة لا تتعـارض مـع نظريـة النقـد التـاريخي للنصوص التي استخدمها طـه حسـين في كتابـه عـن الشـعر الجـاهلي، لأن النقـد التاريخي والوثوق من صحة النصوص عمل يسبق تطبيق هذه النظريـة، وممهـد لها، بل لا بد منه قبل العمل بها، كما أنه يرى أن هذه النظرية لا تتعارض أيضًـا مـع نظرية أخرى دعا هو إليها وهي النظرية الأدبية، لأن النظريـة الأدبيـة تتعلـق بفهـم المتون الأدبية، أما هذه النظرية فتتعلـق بالتـأريخ لهـذه المتـون وربطهـا بأسـبابها الخارجية وهي البيئة التي ولدت فيها هذه المتون، وهو عمل لا بد منه أيضًـا، لأن الباحث لا بد له من فهم المتون الأدبية قبل أن يتطرق للتأريخ لها، يقـول: «ولهـذا لا يكون هناك تداخل ولا تراكب بين صنفي الدراسـة، ولا دور في الأدب وتـاريخ الأدب، حتى يتوقف كل منهما على صاحبه - كمـا يقـول المتكلمـون - إذ تكـون الحقائق التاريخية أو الاجتماعية التي لا بـد منهـا لفهـم الأدب مـن مـواد دراسـة الأدب وأدواتها، ثم إذا ما تم هذا الدرس على النحو المبتغى فكرنا في كتابـة تـاريخ الأدب»[1]

وعلى هذا يحدد أمين الخولي الخطوات التي ينبغي على الباحـث أن يتبعهـا في تطبيقه لهذه النظرية في أربع:

١ - «تحقيق النص الأدبي تحقيقًا علميًا ناقدًا»[2]

٢ - «الإلمام التام بما حول هذا المتن الأدبي من اعتبـارات عمليـة ومعنويـة، مادية ونفسية، فردية واجتماعية»[3]

٣- «فهم هذا النص بهداية تلك الأضواء الحافة به ومع الاعتماد على وسـائط

---

(١) السابق ص ٩٤

(٢) السابق ص ٩٥

(٣) السبق ص ٩٦

هذا الفهم من علوم العربية وفنونها الأدبية»[1]

٤- «إذا ما تيسر ذلك كله استطاع مؤرخ الأدب أن يلمح على مصور الحياة مناطق متميزة وفوارق واضحة، اعتقد أنه باستبانتها قادر على تاريخ الحياة الأدبية ووصف أدوارها»[2]

هكذا نرى كيف سيطرت فكرة علمنة الدراسات الأدبية على عقول النقاد العرب في النصف الأول من القرن العشرين، وكيف أنهم اعتقدوا أن هذه النظريات حولت الدراسات الأدبية إلى علوم تجريبية تشبه في صدق نتائجها العلوم الطبيعية، لكن مما يحمد به أمين الخولي أنه لم يتجاوز في التبشير بنظريته حدود الإعلام بها، بخلاف طه حسين الذي استخدمها لتحقيق أغراض أخرى، لذلك نرى أمين الخولي ينتقد مثل هذا الصنيع بقوله: «وما نريد أن يكون لهذه الدعوى ضجيج ولا ضوضاء جدال مما تأيف به نوايا من يحاولون الإصلاح فيفسدون به جهدهم»[3]

كما نرى أيضًا أن أمين الخولى يدمج النظرية الأدبية التي تبناها هو وتلاميذه في هذه النظرية الإقليمية فعن طريق هذه النظرية يمكن للباحث أن يفهم النصوص الأدبية، ثم ينطلق من هذا الفهم إلى التأريخ للأدب.

فالنظرية الإقليمية عند الخولي ليت نظرية تاريخية فحسب بل هي نظرية فنية أدبية أيضًا، لأن الباحث يمكنه أن يفسر التركيب الفني للنص عن طريق ربطه بأسبابه الاجتماعية والسياسية والجغرافية والثقافية للإقليم الذي أبدع فيه في الفترة التي نشأ فيها، وهو في هذا يختلف عن الطريقة التقليدية القديمة التي تعتمد

---

(١) السابق ص ٩٧ ، ص ٩٨

(٢) السابق ص ١٠١

(٣) السابق ص ١١٥

على دراسة النص لغويًا ونحويًا وبلاغيًا وما حول النص مثل سبب إنشاد القصيدة ومن قيلت القصيدة فيه وغير ذلك من الجوانب التي أطلق عليها الخولي اسم «ما حول النص».

أما النظرية الحديثة فترصد تواريخ الحياة الأدبية جملة، ثم تنظر إلى جانب جانب منها تفصيلًا، ويستعين الباحث في كل جانب من هذه الجوانب بالمتخصصين فيه ويعتمد على نتائج بحوثهم في المجال الذي يريد رصد تأثيره في النص الأدبي المدروس، وبذلك فإن الباحث في الأدب المصري يستطيع أن يتبين فيه جميع جوانب الحياة المصرية، بل بصمة الشخصية المصرية التي لا تتكرر في أي أدب آخر، مثل الثقافة العريقة المتراكمة منذ الفراعنة، والطبيعة النيلية ذات الوادي الخصيب الذي تحف به الصحراء والبحار، والموقع المتوسط بين القارات الثلاث التي تشكل قلب العالم، والعقائد المتوالية المسيحية ثم الإسلام، وغير ذلك من الملامح.

بهذا يمكن للباحث أن يبدأ من النص الأدبي وينتهي إلى التاريخ، وليس العكس، وهذا هو الطريق المنطقي المقبول عند الخولي، لأنه يسير حسب المنهج الاستقرائي التجريبي الذي ينتقل من الجزئيات إلى الكليات، ومن الخاص إلى العام.

٢:المنهج النفسي.

لم يكن الاهتمام بالجوانب النفسية للأدب جديدًا، فقد تحدث أرسطو في كتابه في الشعر عن التطهير أي الأثر النفسي الذي تحدثه الدراما في المشاهدين، وتحدث عنه ابن سينا، وتحدث عنه النقاد العرب القدما فيما اسموه بواعث الشعر، لكن الجديد في هذا المنهج هو تحويل الملاحظات الخاصة بالعلاقة بين النص والمحتوى النفسي لمؤلفه أو قارئه إلى علم موضوعي له قوانينه وقواعده.

ومن المحاولات الرائدة في هذا المجال جهود الناقد الفرنسي الكبير سانت بيف (١٨٠٤-١٨٦٩) تلك الجهود التي تاثرها النقاد الغربيون والعرب أمثال العقاد وطه حسين في رسم صور للشعراء من أشعارهم.

من ناحية أخرى اقتبس دارسو الأدب نظرية فرويد عن التحليل النفسي ومكونات اللاشعور واستخدموها في تحليل النص الأدبي تحليلًا نفسيًا، محاولين اكتشاف المكونات النفسية للكاتب من خلال أدبه، باعتبار هذا الأدب نوعا من البوح الذي يفيض به المحتوى الباطني للأديب، من ثم فإن كل ملمح في النص يعبر عن حالة لا شعورية في باطن الأديب، لأن النص الأدبي يشبه الحلم عند فرويد، وأن الصور الحلمية وكذلك الأدبية تعبر عن المكونات الباطنية للحالم والأديب تعبيرًا يشبه التعبير اللغوي، ولكن عن طريق الصور والرموز الحسية، فهما في تعبيرهما عن اللاشعور يشبهان الكتابة الهيروغليفية المصورة.

هذا المنهج حظي باهتمام كبير من قبل النقاد العرب في النصف الأول من القرن العشرين، باعتباره طوق النجاة الذي سوف ينقذ النقد الأدبي من التلقائية والانطباعية ويحوله إلى علم موضوعي، فتوالت الكتابات النظرية التي تشرح أصول هذا المنهج، وعلاقته بالأدب والبلاغة، والكتابات التطبيقة التي تحلل النصوص الأدبية بناء عليه، فكتب محمد خلف الله أحمد كتاب «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» وكتب عز الدين إسماعيل كتاب «التفسير النفسي للأدب» وكتب العقاد كتابيه عن أبي نواس وعن ابن الرومي مستنبطًا صورتي هذين الشاعرين من شعرهما، وتوالت الكتابات عن هذا المنهج أو التي تستخدم هذا المنهج في تحليل الأدب.

والأساس الذي قام عليه هذا المنهج هو أن النص الأدبي يحمل كل المكونات النفسية للمؤلف، ومن ثم فإن الباحث يستطيع أن يفسر النص ويكشف

أسراره إذا عرف الحالة النفسية الباطنية للمؤلف، ويستطيع أيضًا أن يعرف الحالة النفسية للمؤلف من خلال فك رموز النص، بالإضافة إلى ذلك فإن هذا المكنون النفسي المودع في النص يمكن أن تنتقل عدواه للقارئ فيحس بالشعور نفسه الذي أحسه المؤلف عند إبداع النص.

فعلماء النفس ينظرون إلى الصور الشعرية والموسيقا والتشكيل الفني والتركيب اللغوي في الشعر على أنه أدوات للتوافق النفسي الطبيعي لدي الشاعر، فنفس الشاعر قبل كتابة القصيدة – كما يقول رتشادز في كتابه عن العلم والشعر – تشبه الإبر المغناطيسية المضطربة المشتتة الاتجاه، فإذا ما أخذ هذا الشاعر في إفراغ مشاعره شعرًا بدأت الإبر المغناطيسية في التوافق والاتجاه المنتظم حتى تتحد كلها في اتجاه القطبين الجنوبي والشمالي، عندئذ يحدث التوافق النفسي وتهدأ نفسه، وهذا عينه ما يحدث مع القارئ عند قراءة القصيدة [(١)] ، لأن الشاعر يفرغ توتره النفسي في المفردات اللغوية التي يختارها والصور الخيالية والعلاقات السياقية التصويرية واللغوية، يقول عز الدين إسماعيل: «إن الشاعر إذ يندمج في الأشياء يضفي عليها مشاعره، وقد قيل ذات يوم: إن الفنان يلون الأشياء بدمه» [(٢)] .

والباحث الذي يستخدم المنهج النفسي ينظر إلى اللغة والصور والسياقات في جميع مكونات الأعمال الأدبية التي أبدعها الشاعر أو القاص على أنها منظومة واحدة متكاملة تعبر عن محتواه النفسي، لذلك فإن الباحث الذي يستخدم المنهج النفسي لا بد أن يتناول جميع شعر الشاعر حتى يستطيع أن يرسم صورة كاملة للحياة الباطنية له، كما ينبغي عليه ألا يربط الصور الجزئية بدلالات جزئية خاصة،

---

(١) راجع أ رتشادز ، العلم والشعر ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ،ط الهيئة المصرية العامة للكتاب

(٢) عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ط ٤ دت ص ٥٧

كأن يقول مثلا: إن الصحراء عند ذي الرمة ترمز إلى الشوق أو أن الماء عند ابن الرومي يعبر عن الخوف، بل يجب عليه أن يضع الوحدات اللغوية والفنية في سياقاتها النفسية ومنظومتها الوجدانية المتطورة باعتبارها بنية حية ونامية، من ثم يتشكل من هذه الوحدات والرموز منطق خاص يختلف عن المنطق العقلاني الذهني، منطق يشبه منطق الحلم، وقد شبه فرويد كيفية تعبير الحلم عن المشاعر والرغبات النفسية بالكتابة المصورة، مثل الكتابة الهيروغليفية مثلًا.

من جانب آخر فإن النظرية النفسية التي تتناول العمل الفني من زاوية القارئ ترى أن النص الحقيقي ليس هو ما يوجد على صفحات الكتاب أو الديوان أو القول الذي يتفوه به الشاعر، بل هو ما يترسب في عقل المتلقي ووجدانه من أحاسيس ومشاعر واستجابات، فموضوع البحث هنا ليس النص وإنما ما يعتمل في قلب القارئ، وأن أكثر هذه الأحاسيس والمعاني يشكلها المخزون الباطني للقارئ نفسه، فالنص الأدبي أو العمل لفني في هذه الحالة يشبه بقعة الحبر التي ينظر فيها بعض الناس فيرى فيها صورة أسد، وينظر إليها إنسان آخر فيرى فيها صورة أرنب، ومن خلال علاقة النص بهذه الصورة التي رآها المتلقي نكتشف المخزون النفسي للمتلقي، وفي الوقت نفسه نكتشف جانبًا من إمكانات النص واحتمالاته التأثيرية.

هناك مدخلان إذن لدراسة العمل الأدبي حسب المنهج النفسي، المدخل الأول علاقة النص بالمؤلف، والمدخل الثاني علاقة النص بالقارئ، وهناك طرق عديدة لمعرفة هذه العلاقة، إذ يمكن للباحث أن يستخدم المعلومات النفسية السابقة التي يعرفها عن المؤلف لمعرفة تأثيرها على النص، كما يمكنه أن يرسم صورة نفسية للمؤلف من خلال تحليله للنص كما فعل العقاد مع أبي نواس مثلًا، كما يمكن أن يتعرف على تطور المحتوى النفسي للمؤلف حالة إبداعه للنص

من خلال تحليل المسودات التي مر بها العمل الأدبي، كما فعل مصطفى سويف في كتابه «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» وإن كانت هذه الطريقة الأخير التي تهتم بالطريقة التي يكتب بها الأديب ومعرفة تفصيلات مسوداته «لا تفيد كثيرًا في فهم العمل الأدبي ذاته» كما يقول عز الدين إسماعيل[1] كما يمكن للباحث أن يتعرف على أثر العمل الأدبي لدى القارئ من خلال استطلاع الآراء وإجراء الاستبانات

على أي حال فإن هذا المنهج النفسي قد صادف هوى لدي النقاد ذوي النزعة الرومانسية، أمثال العقاد والمازني، لأنه يتوافق مع الميول الطبيعية التي تجنح نحو الذاتية ونقد الشاعر وليس نقد الشعر، لأن الطبيعيين يعلون من شأن الإنسان على حساب الموضوع

والنظريتان كلتاهما تمتحان من معين واحد، وتصدران عن فكرة واحدة، وهي أن كلا من القارئ والأديب يشبه الناظر إلى بقعة الحبر، وكل ما بينهما من فرق أن بقعة حبر الأديب هي الواقع أو ملابسات الحياة الظاهرة والباطنة، أما بقعة حبر القارئ فهو النص الأدبي المقروء أو العمل الفني المشاهد أو المسموع.

المآخذ على المنهج النفسي.

على الرغم من الفوائد الكبيرة التى حققتها الدراسات الأدبية نتيجة لاقترابها من علم النفس قديمًا وحديثًا، إلا أن الانغماس في تطبيق النظريات النفسية قد يخرج الدراسة الأدبية عن أهدافها، فقد يتعامل الباحث مع النص الأدبي على انه وثيقة نفسية، من ثم فإن هذه الدراسة تخدم علم النفس وليس الأدب، لأن النص الأدبي الجيد حينئذ يتساوى مع النص الرديء بل يتساوى مع سائر الأفعال التي

---

(١) عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ص ٤٦

تصدر عن الإنسان كالصراخ والحركات الجسيدية وردود الأفعال، بل ربما يكون الهذيان في هذه الحالة أكثر تعبيرًا عن النفس من القصيدة الشعرية لأن الهذيان أكثر تلقائية وأبعد عن مظنة التصنع والكذب.

كما أن نظريات التحليل النفسي التي تعرضت لتحليل شخصيات الأدباء تعاملت معهم على أنهم مرضى عصابيون غير أسوياء، من ثم يدخل الباحث إلى هذه الدراسة وهو يحمل مجموعة من القوالب الجاهزة سلفًا، هي عقدة أوديب، وعقدة ألكترا، والعقدة الترجسية، ثم يحشر الشاعر أو الشاعرة داخل هذا القالب سواء أكان على مقاسه أم لم يكن، وفي النهاية يخرج بنتيجة معلومة معروفة منذ البداية، ويقدم صورة مشوهة للشاعر لا تتلاءم إلا مع النموذج الذي وصفه فرويد لهذه العقدة أو تلك.

وهناك مشكلة أخرى قد تنشأ من تطبيق نظريات علم النفس في مجال الدراسات الأدبية، وهي المبالغة في التعليل، إذ قد يعمد الباحث إلى تحميل كل كلمة وكل صورة أدبية بما لا تحتمل من الدلالات النفسية، مثل العقد النفسية ومكبوتات الجنس عند الطفولة، مما لا دليل عليه ولا أساس له من الصحة، بل ربما تدل هذه التأويلات على مكبوتات نفسية عند الباحث نفسه وليس عند الشاعر صاحب النص موضوع التحليل.

والدليل على ذلك أن النص الواحد قد يتناوله أكثر من باحث بالدرس النفسي، وبمنهج التحليل النفسي نفسه،ثم تأتي نتائج البحوث مختلفة، إذ قد يؤول باحث سلوكًا لإحدى الشخصيات في الرواية أو صورة في الشعر تأويلًا جنسيًا، ويؤوله باحث آخر على أنه يدل على نقيض ما ذهب إليه الباجث الأول.

من ثم تظل نتائج التحليلات النفسية للأدباء من خلال أعمالهم مجرد افتراضات، لا ترقى إلى مصاف العلوم التجريبية.

بالإضافة إلى ذلك فإن هناك مزالق أخرى تواجه تطبيق المنهج النفسي في مجال الدراسات الأدبية، منها أن الاهتمام بالأديب في هذا المنهج قد يجعل الباحث يخلط بن صورة الأديب كما تتبدى في أعماله الأدبية، وبين شخصيته الحقيقية التي يعيش بها في الحياة، مما يؤدي إلى تأويلات غير حقيقية لأدبه، لأن الأديب أو الفنان عمومًا قد يسلك في حياته المعيشة مسلكًا مختلفًا عن صورته التي تبدو في أعماله، فمما يروى عن الفرزدق أنه كان يقول عن جرير: «ما أحوجه مع عفته الى صلابة شعري، وما أحوجني الى رقة شعره لما ترون».

٣: المنهج الاجتماعي.

يعد المنهج الاجتماعي من أكثر المناهج انتشاراَ، فمنذ عهد بعيد والنص الأدبي ينظر إليه على أنه وثيقة اجتماعية، فقد كان العرب القدماء يقولون: إن الشعر ديوان العرب، أي أنه هو السجل الذي يحفظ مآثرهم وأخلاقهم وعاداتهم وتقاليدهم ومعارفهم، من ثم راح راح فريق من الباحثين يحلل العمل الأدبي ويفسره من خلال البحث عن الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية في البيئة التي أبدع فيها، وراح فريق آخر يبحث عن صورة المجتمع كما تجلت في النص،وقد أغرت هذه العلاقة بعض النقاد المعاصرين إلى الزعم بأن الأدب لا بد أن يكون صورة للمجتمع الذي أنشئ فيه، حتى أصبحت هذه المقولة كأنها مسلمة لا تقبل النقاش، بل إن طه حسين بنى على هذه المقولة التي ترى أن الأدب يمثل المجتمع - أو أنه صورة له - نتيجة اعتمد عليها في الشك في صحة نسبة الشعر الجاهلي للجاهلية،إذ رأى أن هذا الشعر لا يمثل الحياة في العصر الجاهلي ولم يصورها ولذلك فإنه ليس جاهليًا، ولم يناقش هو أو من تصدوا لنقد كتابه - وهم كثر- لتفنيد هذه المقولة، وهي مقولة تنسب في الأصل للناقد الفرنسي دي بونالد De Bonald ، لكن رينيه ويليك يشكك في صحة هذه المقولة على إطلاقها،

ويرى أنها ليست صحيحة في كل الأحوال، يقول عنها: «إذا كانت تفترض أن الأدب في أي وقت محدد يعكس الوضع الاجتماعي القائم بشكل صحيح فهي باطلة، أما القول بأن الأدب يعكس الحياة أو يعبر عنها فهو قول أكثر إبهامًا »[(١)]

ويستدل على ذلك بأنه لا يمكن التنبؤ بالنتائج عند توافر هذه الأسباب، وبأن أكثر الأدباء لم يعبروا عن بيئاتهم الاجتماعية أي عن الطبقات التي ينتمون إليها، أو البيئات التي نشأوا فيها، بل هم يمارسون غالبًا ما يعرف بخيانة الطبقة، يقول متسائلًا باستنكار: «هل يفرض المنشأ الاجتماعي الولاء والأيديولوجيا الاجتماعيين؟ إن موقف شلي وكارليل وتولستوي لأمثلة واضحة على مثل هذه الخيانة من المرء لطبقته، إن معظم الكتاب الشيوعيين خارج روسيا ليسوا من أصل بروليتاري»[(٢)] ثم ينتهي ويليك إلى حكم قاطع في هذا الشأن يقول فيه: «لا تلعب الأصول الاجتماعية للكاتب إلا دورًا ثانويًا في المسائل التي يثيرها مركزه الاجتماعي وولاؤه وأيديولوجيته، لأن الكتاب - كما هو واضح- يضعون انفسهم في خدمة طبقة أخرى غالبًا، فقد كتب معظم شعر البلاط رجال تبنوا أيديولوجية حُماتهم وذوقهم، ولو أنهم ولدوا في منزلة دنيا»[(٣)] بل إن ويليك يرى أيضًا أن العمل الأدبي لا يعد لكي تقرأه طبقة اجتماعية معينة، بل يعد لتقرأه فئة خاصة تهتم بهذا الجانب أو ذاك بصرف النظر عن الطبقة التي تنتمي إليها، مثل الأعمال التي تكتب للأطفال أو المسنين أو المحافظين.

بدأت حديثي بهذا الانتقاد الذي وجهه ويليك للمنهج الاجتماعي، لأن هذا

---

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي " المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ١٩٧٨ ص ٩٨

(٢) السابق ص ١٠٠

(٣) السابق ص ١٠٠

المنهج عندما دخل إلى حقل الدراسات الأدبية العربية في منتصف القرن العشرين جاء مصاحبًا للفكر الأيديولوجي الاشتراكي، ومن ثم صاحبه اهتمام خاص من الدوائر الثقافية الحكومية في البلاد العربية التي تبنت النظام الاشتراكي بعد ثورة يوليو في مصر والثورات التي تلتها في البلدان العربية، بل حظيت بعض نظرياته الماركسية في هذه الدول بالرعاية بل الدعم المادي والمعنوي من قبل المؤسسات الثقافية الحكومية، فأصبح كأنه المنهج الأدبي الرسمي للدولة، وأصبح هو مذهب الأدباء الرسميين وموظفي الثقافة طيلة نصف قرن من الزمان، لذلك اكتسب حصانة من النقد خلال هذه الفترة، بل أحيطت أسماء منظريه اليساريين أمثال لوكاتش وبرخت ولوسيان جولد مان بهالة من التبجيل التي تشبه القداسة، وتحول كثيرون من مروجي هذا المذهب من منتسبي الثقافة العرب إلى مجرد مريدين وشراح، من ثم تجاوز المنهج حدوده المنهجية وأصبح مذهبًا لا منهجًا.

ولما تهاوت الأنظمة الاشتراكية في أواخر القرن العشرين، وحلت محلها نظم رأسمالية وصاحب هذا التغير دخول مناهج فنية مناقضة، وصم هذا المنهج بأنه «منهج مضمون» يهتم بالمضامين ولا يهتم بالبناء الفني، فظلم المنهج مرتين، مرة من قبل أنصاره عندما غالوا في تبجيله وتنزيهه عن النقد وفرضه على الساحة الثقافية، ومرة أخرى على أيدي أعدائه عندما اختزلوه في صفة واحدة هي المضمون، فما هي حقيقة هذا المنهج؟

يعد المنهج الاجتماعي امتدادًا للمنهج التاريخي الذي سبق الحديث عنه، فالبيئة التي تحدث عنها تين والتي رأى أنها هي المؤثر الجوهري في الأدب تشمل البيئة الطبيعية من تضاريس وطقس، كما تشمل البيئة المعنوية أي الوضع الاجتماعي والثقافي، و النظريات التي عملت على تطبيق هذا المنهج تقوم على افتراض مؤداه أن هناك علاقة سببية بين الظروف الاقتصادية والاجتماعية

والسياسية وبين النصوص الأدبية التي أبدعت في ظلها، وأن دراسة هذه العلاقة يمكن أن تتحول إلى علم يشبه العلوم الطبيعية التجريبية، وقد تعددت الأسماء التي أطلقت على هذا العلم، مثل: «النقد الاجتماعي» و«علم اجتماع الأدب» و«علم اجتماع النص» و«علم الاجتماع الإمبريقي للأدب» و«علم اجتماع الأجناس الأدبية» أيًا كانت التسمية فإن الهدف من هذا العلم هو اكتشاف منهج موضوعي معياري (إمبريقي) لدراسة النص الأدبي بناءً على علاقته بالمجتمع.

وقد حدد الناقد الفرنسي ميمي المجالات التي يطبق فيها هذا العلم في ثلاثة[1]:

المجال الأول: علاقة المجتمع بالمؤلف، وفي هذا المجال يجري البحث عن العوامل الاقتصادية والمهنية والطبقية للمؤلف والجيل الذي ينتمي إليه.

المجال الثاني: علاقة المجتمع بالعمل الأدبي، أي النص، وفيه يدرس الباحث قواعد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، والشكل الأدبي الذي بني عليه، والموضوعات التي تناولها، والشخصيات الروائية أو المسرحية، والأسلوب الذي اتبعه، والأيديولوجيات الفنية التي سار عليها.

المجال الثالث: الجمهور، وكيفية الاتصال الأدبي وانتشار العمل وذيوعه أو انحساره، بالإضافة إلى دراسة ما أطلق عليه بيرزيما مصطلح « اجتماعيات القراءة»[2] أي دراسة العلاقة بين النص مع القراءة من خلال النصوص الشارحة.

لكن هذا العلم بجوانبه الثلاثة كان أقرب لعلم الاجتماع منه إلى الدراسات الأدبية، لأنه يحقق أهدافًا اجتماعية، أكثر منها أدبية، ويتناول جوانب لا علاقة لها

---

(١) راجع السيد يس ، التحليل الاجتماعي للأدب ، ط الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٠ ، ص ٩٧

(٢) بيرزيما ، النقد الاجتماعي ، ترجمة عايدة لطفي ، دار الفكر للدراسات والتوزيع ١٩٩١ ص ١٢

بالعملية الإبداعية، لكنه في الوقت نفسه يخدم الدراسات الأدبية من بعض النواحي، مثل تقديمه وسائل إمبريقية لتفسير بعض جوانب النص الأدبي، من ثم اهتم بها دارسو الأدب واستقوا كثيرًا من طرقها في التحليل، واستنبطوا منها نظريات كان لها تأثيرها الكبير في الدراسات العربية المعاصرة، وبخاصة نظرية المعادل الوضوعي التي تنسب للوكاتش، ونظرية البنيوية التكوينية التي أرساها لوسيان جولد مان.

الماركسية وعلاقتها بالمنهج الاجتماعي.

من المعروف أن الأساس الفلسفي للماركسية العلمية يقوم على البحث عن الأسباب المادية لكل ظاهرة، وهي في هذا تتفق مع الفلسفة الوضعية المنطقية في استبعادها للميتافيزيقا واللا معقول والغيبي بل استبعادها للخيالي والعاطفي،لهذا كانت التفسيرات التي قدمتها للتاريخ وللأدب وللإنسان تعود إلى أسباب مادية خالصة تستند إلى العلاقة المنطقية الوثيقة بين الإنسان وعالمه، ويرى منظرو الماركسية أن هذه العلاقة تخضع لقوانين خاصة تشبه القوانين الطبيعية.

يقول لوكاتش: «الماركسية تبحث عن الجذور المادية لكل ظاهرة، وتلاحظها في علاقاتها وحركتها التاريخية، وتتحقق من القوانين التي تخضع لها هذه الحركة، وتكشف عن تطوراتها عبر مراحلها المختلفة، وهي في هذا السبيل تنتزع كل ظاهرة من الضباب اللاعقلي والعاطفي والغامض وتدفع بها إلى ضوء الفهم الباهر»[1] ثم يقول: « إن الماركسية تملك إدراكًا للخطوط الرئيسية التي يسير عليها التطور الإنساني وهي تعرف قوانينه »[2]

---

(١) جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية الأوربية ، ترجمة أمير اسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ ص ٢٣

(٢) السابق ص ٢٤

لكن هذا الاتجاه العلمي لم يكن هو الاتجاه الوحيد في النقد الماركسي، إذ كان هناك اتجاه آخر يعنى فقط بوضع المعايير التي تتفق مع الخط الذي يسير عليه الحزب الشيوعي، ويترك للأديب الحرية في اختيار الوسائل التي تحقق له الغاية المرجوة، وهي الدعوة لمبادئ الحزب، أيًا كانت هذه الوسائل فنية أو غير فنية، لكننا لن نهتم كثيرًا بهذا الاتجاه رغم تأثيره في كثير من كتاب الصحف والمجلات الرسمية في العالم العربي، لأنه لم يثمر في داخل الوطن العربي أو خارجه إلا ثرثرة أقرب للدعاية والإعلان منها للدراسات الأدبية أو الأدب، وسوف ينصب اهتمامنا فقط على الاتجاه الأول الذي يحاول اكتشاف قوانين التطور الإنساني من خلال دراسة الأدب كما يقول لوكاتش، فما هي هذه القوانين التي تملكها الماركسية حسب قول لوكاتش؟

يرى منظرو الماركسية أن العمل أي عمل سواء أكان زراعة أم صناعة أم صيدًا، هو في جوهره عملية اجتماعية، وأن العلاقات التي تنشأ بين الأفراد في المجتمع أثناء قيامهم بهذا العمل تشكل ما يعرف بـ«علاقات الإنتاج» مثل طرق التبادل التجاري بين الناس في السوق،وطرق الإنتاج والاستهلاك، وهذه العلاقات الاقتصادية هي التي تلبي الحاجات الأساسية للأفراد، وتسمى هذه العمليات الاقتصادية ذات الطابع الاجتماعي البناء السفلي، هذا البناء السفلي يقابله بناء آخر هو عبارة عن الثقافة والفن والأدب والسياسة والفلسفة والمثل العليا والقيم والعادات والتقاليد، ويطلق على هذا المستوى الثاني «البناء العلوي».

هذا البناء العلوي الثقافي والفني والأدبي حسب النظرية الماركسية انعكاس للبناء السفلي، أي أنه صدى لعلاقات الإنتاج وعلاقات العمل والنظم الاقتصادية في المجتمع الذي وجدت فيه،ولذلك فإن الأدب والثقافة والفكر في أي مجتمع عبارة عن صورة أو انعكاس لعلاقات الآنتاج في هذا المجتمع، فالبناء السفلي عند

الماركسيين هـو الأسـاس، ومـع ذلـك فـإنهم يـرون أن البنـاء العلـوي في بعـض المجتمعات قد يسبق البناء السفلي، أي أن الوعي الثقافي في هـذه المجتمعـات قـد يغيـر علاقـات الانتـاج ويعمـل عـلى توعيـة الشـعوب. وعرفـت هـذه النظريـة في الدراسات الأدبية بـ «نظرية الانعكاس» هذه النظرية كان لها آثارها الكبيرة في كثير من الدراسات النقدية العربية، بل كانت هي النظرية شبه الرسمية لكثير من دارسي الأدب بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ أمثال عبد المحسن طه بدر ومحمود أمين العالم وعبد المنعم تليمة وأحمد إبراهيم الهواري وغيرهم من أبناء هذا الجيل، ولعل أكبر منظر يساري كان له تأثير كبير على الحركـة البحثيـة العربيـة في الأدب في النصـف الثاني من القرن العشرين هو الناقد والفيلسوف جورج لوكاتش وتلميـذه لوسـيان جولدمان.

منهج الواقعية النقدية عند جورج لوكاتش [١].

يهتم لوكاتش في نقده – مثل سائر نقاد الاشتراكية بالروايـة ويـرى أن الروايـة ملحمة بورجوازية، ويفرق في نقـده لهـا بـين الوجـود الاجتمـاعي وبـين الـوعي الاجتماعي، ويرى أن الرواية الواقعيـة الحقيقـة هـي التـي تكشـف النقـاب عـن الوجود الاجتماعي الحقيقي وتجعله أساسًا للوعي الاجتماعي، بيان ذلك، أنـه في كثير من الأحيان يحدث تزييف للوعي الاجتماعي في مجتمـع مـن المجتمعـات،

---

(١) ولد جورج لوكاتش في بودابست عام ١٨٨٥ وبعد الحرب العالمية الأولى ارتبط بالحركة الاشتراكية الثورية سنة ١٩١٨ ثم نفي إلى برلين ، وبعد ارتقاء هتلر للسلطة في ألمانيا غـادر برلين إلى موسكو ولم يعد إلى بلاده إلا بعد انتهاء الحرب العالميـة الثانيـة سـنة ١٩٤٥ ثـم مات سنة ١٩٧١ ، من أعماله النقدية " الروح وأشكالها" و " نظرية الروايـة" و " التـاريخ والوعي الطبقي " و "الأدب الألماني في عصر الإمبريالية" و ط جوتة وعصره " و" هيجـل في شبابه " و " دراسات في الواقعية الأوربية"

فيحدث نتيجة لذا التزييف تناقض بين الصورة التي يرسمها الناس لأنفسهم في الأدب، وبين واقعهم الحقيقي الذي يعيشونه، فالمقهورون قد يزين لهم قاهروهم الوضع الذي يعيشونه فيوهمونهم بالسعادة ويعبر أدبهم عن الرضا بينما هم يرفلون في التعاسة، أو يوهمونهم بالحرية وهم سجناء، دور الأديب إذن تنويري يفتح عيون الناس على الحقيقة ولو كانت مرة، والوعي الاجتماعي الذي يتحقق عن طريق الأدب ينتمي إلى البناء الفوقي للمجتمع، أما الوجود الاجتماعي فينتمي للبناء التحتي، أي ينتمي للواقع الاقتصادي، لذلك فإن لوكاتش يعجب بعبارة بلزاك في روايته « الفلاحون » التي يقول فيها: «قل لي ماذا تملك أقل لك فيم تفكر» هذه هي العلاقة الحقيقية بين الوجود والوعي به.

لذلك فإن لوكاتش يرى أن دراسة الأعمال الفنية العظمى في السنوات المئة الأخيرة في أوربا تظهر الأزمة الحقيقية للإنسان في العصر الحديث، وتتمثل هذه الأزمة في التشويه العنيف الذي أصاب الحياة الإنسانية تحت وطأة الرأسمالية، إذ تظهر هذه الأعمال فداحة التناقض بين الوجودالاجتماعي والوعي الاجتماعي.

نظرية الانعكاس

يرى لوكاتش أن المطابقة بين البناء الفوقي المتمثل في الوعي الاجتماعي وبين البناء التحتي المتمثل في الوجود الاجتماعي هو جوهر الواقعية الحقيقية، وهذا التطابق لا يعني أن يكون الفن شهادة تاريخية أو تصويرًا فوتوغرافيًا سلبيًا للواقع، بل لا بد للفنان أن يقيم علاقة جدلية مع هذا الواقع، ويكثف الوعي به من خلال الفن ذاته، لأن الروائي الواقعي الحقيقي عنده هو الذي يتعالى على العادي والتافه ويغوص في البحث عن الجوهر الأعمق الذي يختفي تحت السطح، دون أن يكبل نفسه بالقواعد الميكانيكية الجافة التي جلبها الطبيعيون الجدد من أمثال أميل زولا وأضرابه، ولذلك فإنه يوازن بين الواقعية الحقيقية كما يراها قد تجلت

في أعمال بلزاك وستندال (الواقعية القديمة \العريقة) التي تضرب بجذورها في الأدب الديمقراطي الروسي،والتي رسمت خطوطها الرئيسة فيما كتبه بلنسكي وهزرن وليفين وستالين وبين الواقعية الطبيعية الميكانيكية الحديثة عند زولا، فيقول: «هنا (أي عند زولا) نجد الواقعية الجديدة - أي الطبيعية المستقيمة الخطوط - في جوهرها المركز، وفي تعارضها الحاد مع تقاليد الواقعية القديمة، حيث يحل المتوسط الحسابي الميكانيكي محل الوحدة الجدلية بين النموذج والفرد، وحيث تستبدل المواقف والعقد الملحمية بالوصف والتحليل، أما التوتر في الرواية ذات الطراز القديم وأما الثأر والتصادم بين الكائنات الإنسانية التي هي كائنات فردية ومعبرة في الوقت نفسه عن الاتجاهات الطبقية الهامة فإن هذا كله يطرح بعيدًا، وتحل محله شخصيات متوسطة تكون سماتها الفردية عارضة من وجهة النظر الفنية (أو بتعبير آخر لا يكون لهذه السمات تأثير حاسم على ما يجري في الرواية «وهذه الشخصيات (العادية) يؤدي أدوارها دون التقيد بأنموذج ما، سواء أكانت هذه الأدوار متآلفة ومنسجمة أم مختلطة ومضطربة»[(١)]

كما أن الواقعية الحقيقية عندة لا تعني مجرد اختيار الأحداث التاريخية الكبرى ووصفها فقط أوجعلها موضوعًا للكتابة، بل ينبغي على الكاتب الواقعي أن يحرص على تصوير الأسباب التي أدت إلى مثل هذه الأحداث، من خلال وصفه لروح العصر الذي حدثت فيه وتحليل أخلاقياته،والوسط الاجتماعي الذي عاش فيه الأديب.

والرواية الواقعية الحقيقية عند لوكاتش هي التي يتخلص فيها الروائي من الأوهام المثالية والخيالات والأحلام اليوتوبية ويصور الوقائع المادية الحقيقية،

---

(١) جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية الأوربية ، ترجمة أمير اسكندر ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ ص ١١٥

تلك التي يعمد فيها الكاتب مباشرة إلى تصوير الكفاح ضد إهدار النظام الرأسمالي للكرامة الإنسانية،وليس مجرد النواح على هذه الكرامة في ظل نظام رأسمالي ثبتت أقدامه واستقرت أركانه، فهو يرى أن المجتمع الطبقي وما أفرزه من أدب قد شوه الشخصية الإنسانية وأن الاشتراكية تسعى إلى الكشف عن الإنسان الكامل، الإنسان الحقيقي عن طريق الكشف عن القوانين التي تحكم العلاقات الإنسانية وتحرير الشخصية الإنسانية من التشويه والتجزئة التي خضعت لها في ظل المجتمع الطبقي، في إطار مذهب شامل يعالج حتمية التقدم الإنساني، وهو المذهب الماركسي، هذا المذهب يوفر القوانين التي تحكم التطور التاريخي، ويحدد الاتجاه الذي يمضي فيه التاريخ إلى الأمام وهو ما يجعل هذا المنهج يوصف بالتقدمية، بل حتمية التقدم.

يصدر لوكاتش في كل ذلك عن تصور مسبق للواقع الإنساني ولوظيفة الأدب ومستقبل الإنسانية، فهو يرى أن كلًا من عملية الإنتاج الأدبي والإنتاج الأيديولوجي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة،وأن وظيفة الأدب تتمثل في العمل على «استئصال المجتمع الرأسمالي القديم الظالم ورفض ثقافته العقيمة وبناء مجتمع لا يثقله الظلم الطبقي، مجتمع تصبح فيه العلاقة بين الإنسان والطبيعة وبين العلم والفن وبين الحرية الذاتية والضرورة الاجتماعية خصبة ومثمرة»[1] لا يفعل الأدب ذلك عن طريق المنشورات أو الوعظ أو النصائح و الآراء المباشرة، بل عن طريق اختبار القوى الاجتماعية الحقيقية التي تطورت الشخصية الإنسانية والأدبية للأديب تحت تأثيرها، ثم الكشف عن علاقتها أو ارتباطها بالمضامين الروحية والعقلية في أدب هذا الأديب، هذا الإجراء الذي يكشف العلاقة بين الأدب والواقع في أعمق صوره هو جوهر علم الجمال

---

(١) المرجع السابق مقدمة المترجم ص ٩

الماركسي.

لأن لوكاتش يعد منهجه هذا منهجًا جماليًا أكثر منه اجتماعيًا، فهو يؤكد أن استقصاء الأسس الاجتماعية في أبحاثه عن بلزاك وستندال وتولستوي ليست إلا وسيلة للاستحواذ على الشخصية الجمالية الكاملة للواقعية الروسية الكلاسيكية، يقول: «وقد ألححنا في ملاحظاتنا حول المنهج بقوة على الاتجاهات الاجتماعية التي أبرزت أهميتها في هذه المقالات، بيد أنه لا يمكن المبالغة في دلالتها إلا بالكاد.

ومع ذلك فإن تأكيدنا الأساسي في هذه الدراسات ينصب على التحليل الجمالي لا الاجتماعي، ولم يكن استقصاء الأسس الاجتماعية إلا وسيلة للاستحواذ على الشخصية الجمالية الكاملة للواقعية الروسية الكلاسيكية،وليست وجهة النظر هذه اكتشافًا للمؤلف، فالأدب الروسي يدين بتأثيره لا للمحتوى الاجتماعي الإنساني الجديد فحسب، بل يدين بذلك التاثير أساسًا لكونه في الحقيقة أدبًا عظيمًا، ولهذا السبب لا يكفي أن نستأصل شافة الأفكار الزائفة القديمة المستقرة عن أصوله التاريخية والاجتماعية، بل من الضروري أن نستخلص النتائج الأدبية والجمالية»[1]

فكرة النمط عند لوكاتش.

ويرى لوكاتش أن الروائي عندما يعمد إلى تصوير الواقع الاجتماعي لبيئة من البيئات لا يصور هذا الواقع حسب ما يحلو له هو، أي حسب الآراء والمعتقدات والأفكار السياسية والاجتماعية التي يعتنقها، بل ينبغي عليه أن يكشف حقيقة هذا الواقع على ماهو عليه، حتى لو تعارض ذلك مع آراء المؤلف ومعتقداته، فالكاتب

(١) السابق ص ٣٨

العظيم هو الذي يجعل للحقيقة سلطانًا حتى على نفسه، ويرى أن عظمة بلزاك تعود إلى هذا السبب تحديدًا، فهو في روايه «الفلاحون» يكشف الحقيقة الواقعية رغم أنها تتعارض بل تتناقض مع آرائه الشخصية.

ويرى أن الوسيلة التي يستخدمها الروائي الواقعي في الكشف عن الحقيقة هو استخدام «النمط»، ويعرف لوكاتش النمط بأنه: «ذلك المركب الغريب الذي يربط الخاص والعام معًا بطريقة عضوية في كل الشخصيات والمواقف»[1] أي التنسيق الكامل بين الصفات الفردية المميزة لكل شخصية من جانب ومن جانب آخر الصفات التي تميز هذه الشخصيات بوصفها ممثلة لطبقة من الطبقات أو فئة من الفئات، الإنسان من حيث هو فرد والإنسان من حيث هو عضو في مجتمع، فشخصية لوفيجارو في مسرحية حلاق أشبيلية مثلًا هو إنسان له صفاته الشخصية الذاتية وفي الوقت نفسه هو نموذج اجتماعي أو نمط لجيل من أجيال الشعب الفرنسي الثائر، وهكذا نجد الشخصيات عبارة عن ذوات فردية لها خصوصيتها وبضماتها الفريدة، وفي الوقت نفسه نجدها أنماطا للفلاح وللمرابي وللبورجوزي والأرستقراطي، ولا تعارض عند لوكاتش بين السمات الفردية للشخصية وبين الصفات التي تعبر عنها بوصفها نمطًا، فهو يشبه اجتماعهما باجتماع النار والحرارة التي تشع منها، يقول: «إن الأنموذجي لا يحجب الفردي بل على العكس يؤكده ويجسمه»[2] .

يقول موضحا مواصفات النمط الواقعي الجيد: «وما يعطي للنمط جوهره ليس كونه ممثلًا للمتوسط الحسابي للنوع الذي ينتمي إليه،وليس مجرد وجوده الفردي مهما كان تصوره عميقًا،ولكنها تلك التحديدات الأساسية الإنسانية

(١) السابق ص ٢٨

(٢) السابق ص ٧٩

والاجتماعية التي نجدها ممثلة في أوج تطورها وارتقائها في أقصى تفتح للإمكانيات الكافية فيها في ذروة عرضها لأطرافها البعيدة، مجسدة بذلك قمم وحدود الناس والمراحل التاريخية، وهكذا فإن الواقعية العظيمة تصور الإنسان والمجتمع باعتبارهما كيانات كاملة، بدلًا من أن تقتصر على عرض مظهر أو آخر من مظاهرها»[1]

فالكاتب عندما يصور شخصية على أنها نمط ينبغي عليه - كما يرى لوكاتش - ألا يصور هذه الشخصية كما هي في الواقع، أو ينطقها بما يمكن أن تقوله هي، بل يقول الكاتب على لسانها ما ينبغي أن يقال من مثل طبقتها لو أنها أوتيت القدرة على التعبير عن حالها، وهذه هي المشكلة الحقيقية التي تميز واقعية لوكاتش عن مفهوم الواقعية في النقد الروائي الأوربي المعاصر له،فلوكاتش يرى ضرورة مطابقة العرض الفني للشخصية الإنسانية الكاملة، وهذا لن يتحقق إلا إذا تجاوزت الشخصية حدودها الذاتية الفردية لتكون نمطًا يعبر عن طبقتها الاجتماعية.

ويضرب لوكاتش لذلك مثلا بحوار يديره بلزاك بين فلاح وقس في رواية «الفلاحون» إذ ينطق بلزاك الفلاح بالحقيقة مقطرة على لسانه، رغم أن الفلاح لا يمكن أن يقول مثل العبارات أو تدور في ذهنه مثل هذه الأفكار التي يسوقها بلزاك على لسانه، لكن المعاني التي حملها والمشاعر التي تحتويها تعبر حقيقة عن حال الطبقة التي ينتمي إليها،فكأن بلزاك هو الشاعر الذي منح قواه التعبيرية لهذا الكائن الأبكم المسمى (الفلاح) ليعبر على لسانه عن طبقة الفلاحين جميعًا، يقول لوكاتش مادحا هذا النوع من الواقعية،أي واقعية الأنماط: «ومثل هذه التعبيرات التي تعلو على الحدود السطحية التافهة، والتي تصدق دائمًا مع المضمون

---

(١) السابق ص ٢٨

الاجتماعي هي علاقة مميزة لكبار الواقعيين العظام، أمثال ديدرو وبلزاك في مقابل الواقعية التي انتهجها معاصروهم»[1]

على أن لوكاتش ينبه إلى ضرورة التفريق بين مصطلح «نموذجي» أو «نمطي» الذي تحدث هو عنه وبين مفهود مصطلح «عادي» الذي شاع في النقد الغربي الحديث، فكلاهما يدل على اختيار نماذج اجتماعية، لكن الفارق بينهما كبير، فالشخصية العادية على النقيض من النمط لا تضخم الأبعاد الاجتماعية المعبرة عن الطبقة بل هي نموذج للمكرر والمعتاد والسائد، يقول لوكاتش: «إن الشخصيات الأنموذجية هي الشخصيات التي تتسم بصفات استثنائية، تلك التي تعكس كل المظاهر الأساسية لمرحلة معينة من مراحل التطور، أو لاتجاه تطوري، أو لفئة اجتماعية، وشخصية «فوترين» من وجهة نظر بلزاك تمثل المجرم الأنموذجي لا مجرد المواطن العادي الذي تصادف أنه قتل إنسانًا وهو مخمور»[2]

الضرورة الفنية وعلاقتها بالحتمية.

المقصود بالضرورة هنا انها نوع من أنواع القدرية الفنية التي يصور فيها الكاتب الصراع بين طبقتين أو عدة عناصر اجتماعية أو أيديولوجية من خلال عدد من النماذج،يصوره على أنه محكوم بأسباب خاصة تجعله ينتهي لنتيجة حتمية لا يمكن للشخصيات أن تتجاوزها أو الفكاك منها، وهذا هو الوجه الفني للحتمية التاريخية في الفلسفة الماركسية.

يقول لوكاتش: «إن الشخصيات التي يخلقها الواقعيون العظام من اللحظة التي تبدو مقنعة في نظر خالقها، تحيا حياتها المستقلة الخاصة بها، وتصبح روحاتها

---

(١) السابق ص ٦٦

(٢) السابق ص ٩٥

وغدواتها وتطوراتها ومصائرها مملاة من واقع الديالكتيك الداخلي لوجوده الاجتماعي الفردي»[1] ثم يعود مرة أخرى ليقرر أن هذا الديالكتيك يتوازى وفي الوقت نفسه يتطابق مع صراع آخر بين الطبقات التي تمثلها النماذج المتصارعة، فكما يكون الصراع في الرواية بين أشخاص فإنه في الوقت نفسه يعكس الصراع بين الطبقات، وهو هنا وهناك صراع حتمي ونتيجته أيضًا حتمية، فهزيمة طبقة النبلاء في رواية «الفلاحون» لبلزاك مثلا لم تكن مجرد هزيمة عادية بل كانت هزيمة حتمية، وهذا هو سر جمال الرواية، فكأن كل كلمة في الرواية وكل حركة وكل فعل يشارك في بناء هذه النهاية، دون فضول أو استطراد أو خلل او تقصير، وفي هذه الحالة فإن المأساة عنده سواء أفي الفن أم في الحياة تتمثل في الصدام بين حتميتين،فالفلاحون رغم كراهيتهم الشديدة للمرابين في القرية ورغبتهم الملحة في التخلص منهم تضطرهم الظروف الاقتصادية الحتمية إلى أن يخدموا أهداف هؤلاء المرابين، بل يختارون «ريجو» المرابي كي يكون المتحدث بلسانهم والمعبر عن مصالحهم، إنها الضرورات التاريخية والاقتصادية التي تدفع الناس إلى فعل خاص لا يملكون حرية العدول عنه، ومن ثم تنساق الأحداث إلى النتيجة المحتومة.

الدور الإيجابي للأديب عند لوكاتش.

يرى لوكاتش أن دور الأديب في المجتمع يتعدى دور المراقب السلبي إلى دور الإنسان الفاعل الإصلاحي، ليس بتغيير الأفكارفقط وإنما بإصلاح العواطف والوعي الاجتماعي الطبقي، من ثم يجب على الأديب كي يكون أدبه فاعلًا أن يقترب من الواقع، ويشارك فيه، وذلك عن طريق ارتباطه الوثيق بالحركات

(١) السابق ص ٣٣

الجماهيرية التي تناضل من أجل الحرية.

البنيوية التكوينية عند لوسيان جولدمان

يعد لوسيان جولـدمان تلميـذًا نجيبًـا للوكـاتش، فقـد تبنـى أفكـاره النقديـة والفلسفية وشرحها واستثمرها وزاد عليها بل تجاوزها في كثير من الأحيـان، فهـو مثله يهدف من وراء البحوث التي قام بها إلى إيجاد منهج لعلـم وضـعي للدراسـة الأدبية يكون في دقة مناهج العلوم الطبيعية، وهو مثله يرى أن هناك تشابهًا بين بنـاء الرواية في شكلها التقليدي عند بلزاك وزولا وفلوبير وبين نمط التبادل في الاقتصاد الليبرالي، وأن تطور بناء كل منهما كان يسير بطريقة متوازية.

فقد أخذ لوسيان جولدمان فكرة لوكاتش عن استقلال العالم الروائـي ونمـوه الذاتي بعيدا عن رؤيـة الكاتـب الخاصـة في تحليلـه لروايـات بلـزاك وطورهـا،إذ اكتشف جولدمان أن الرؤية التي تنشأ عن هـذا الجبـر الـذاتي في الروايـة الواقعيـة تتوازى مع بنية المجتمع في الواقع المعيش حسـب الرؤيـة الحتميـة التاريخيـة في النظرية الماركسية، كما أنها تتشابه مع البناء الذاتي للمأساة في مسـرحيات راسـين، ومع فلسفة بسكال عن العالم، ومع الرؤية الجبريـة للعـالم عنـد بعـض الجماعـات الدينية المتطرفة التي ترى أن الله تعالى خلق العالم بطريقة محكمة ودقيقة ثـم تركـه ليتحرك حركة ذاتية آلية لا يتـدخل فيهـا صـانعها [(١)]، فالعـالم في كـل هـذه الـرؤى الاجتماعية والفلسفية والأدبية ينمو نموا ذاتيًا، فالشخصيات في الروايـة لا تتطـور حسـب إرادة الكاتـب، بـل بحسـب الجدليـة الداخليـة لوجودهـا الاجتمـاعي والنفسي، ولا تمثل أفكار الكاتب في هذه الحالة أو رؤيته إلا المستوى السـطحي،

---

(١) يقصد لوسيان جولد مان هنا مذهب الجنسينية وهو مذهب مسيحي ينب إلى جنسينوس، ويرى أتباعه ان الله خلق العالم ثم تركه يتفاعل وينمو ويتطور تطوراً ذاتياً وأنه مجرد شاهد عليه ، لا يتدخل في تغييره.

أما في العمق فنجد القضايا الكبرى للعصور وآلام الشعوب التي تضطلع النماذج البشرية بالتعبير عنها، وفي العالم الدرامي والعالم الخارجي نجد الأحداث تنمو نموا ذاتيًا بعيدًا عن إرادة خالقها، يقول جولد مان: «التراجيديا لعبة...الله فيها هو المشاهد.هو ليس إلا مشاهدًا،لا يختلط قوله أوأفعاله أبدًا بأقوال وأفعال وحركات الممثلين»[1]

من ثم يرى أن الأدب والفلسفة تعبيران مختلفان لرؤية العالم، وأن رؤية العالم هذه ليست أحداثًا فردية بل أحداثًا جماعية، ولذلك فإن الأعمال الأدبية تكشف عن هذه الرؤية في الواقع الاجتماعي، لأنهما متعادلان، فبناء العمل الأدبي يتخذ شكل البناء الاجتماعي، ويتطورعلى شاكلته،من حيث الأسلوب، والتراكيب والصور ووسائل التعبير والنوع الأدبي الذي يصاغ فيه، بل إن الشكل الروائي عنده يعد بديلًا للحياة اليومية، وأن هناك تشابهًا بين الشكل الروائي والعلاقات الاقتصادية بين الناس في الحياة اليومية، ليس من حيث المحتوى ولكن من حيث البناء الكلي.

والفكرة الجوهرية التي ميزت نظرية البنيوية التكوينية عند جولدمان أنه كان يرى «استحالة معرفة الأجزاء دون معرفة الكل، أو معرفة الكل دون معرفة الأجزاء» كما نقل ذلك عن باسكال في مقدمة كتاب «الإله الخفي» ومعنى ذلك أن جولد مان كان بنيويًا يرى أن الفكر لا يسير في خط مستقيم كل نقطة تنفي سابقتها، بل يرى أن كل جزئية تعتمد في مدلولها على موقعها من الكل، وعلاقتها به، الكل يلقي الضوء على الأجزاء، وكل جزء يشارك في صناعة الكل،من ثم فإن كل عمل من أعمال الكاتب لا يفهم إلا من خلال رؤية متكاملة لجميع أعماله، لأنها كلها

---

(١) لوسيان جولدمان ، الإله الخفي ، ترجمة زبيدة القاضي ، منشورات وزارة الثقافة بدمشق سنة ٢٠١٠ ص ٢٢

تشكل بنية، وبالمثل فإن أعمال الكاتب لا تفهم إلا من خلال الرؤية المتكاملة للأعمال التي أنجزت في الثقافة التي ينتمي إليها، ثم النظر إلى هذه البنية الكلية على أنها بديل أو صورة لبنية العلاقات الاجتماعية، وهكذا أعاد جولدمان نظرية الانعكاس الماركسية في ثوب بنيوي جديد.

بناء على هذه النظرية استنتج جولدمان تاريخًا لأبنية الرواية الأوربية يتوازى مع أبنية العلاقات الاقتصادية في المجتمع الأوربي، فعندما سادت قيم التبادل السوقي في مجال الاقتصاد نشأت مجموعة من القيم الاجتماعية الليبرالية المتوائمة مع التبادل مثل الحرية والمساواة والملكية الفردية والتسامح،في هذا الوسط نشأت رواية السيرة الذاتية، التي تهتم بالفرد باعتبارة العنصر الأساسي في الرواية،من ثم ظهر البطل المشكل، وعندما اختفي هذا النمط وحل محله مبدأ القيمة في الاقتصاد اختفى دور الفرد وتلاشى دور البطولة في الرواية، وهكذا يرى جولدمان أن بناء الرواية وبناء التبادل الاقتصادي متشابهان، بل هما بنية واحدة لها مستويان فوقي ثقافي في الرواية وتحتي نفعي في الاقتصاد الاجتماعي، وأن تطور إحدى البنيتين يعمل بالضرورة على تطور البنية الأخرى.

وهكذا نرى أن كلًا من لوكاتش وجولد مان قد طورا النظرية الأدبية الماركسية، واختطا لها طريقًا حصنها من وصمة السطحية والمباشرة والتقريرية التي رميت بها النظريات الماركسية الطوباوية، وحاولا الاقتراب بالدراسات الأدبية من مناهج العلم التجريبي، وسعيا إلى ذلك سعيًا حثيثًا عن طريق الفكر الوضعي الذي تبنياه، ورغم أن نظريتهما لم تحقق هذا الهدف ولم ترق إلى درجة العلمية الخالصة، بل كانت مجرد افتراضات تجريبية باعتراف جولدمان نفسه[1] ورغم أنهما لم يكونا الوحيدين في هذا الاتجاه بل شاركهما العديد من النقاد والأدباء الاشتراكيين، أمثال بيرزيما وبرخت، فإن نظريتيهما هي التي سادت

(١) راجع السيد يس ، التحليل الاجتماعي للأدب ، الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٠ ص ٣٥

الدراسات الأدبية العربية، وتأثر بها النقاد العرب تـأثرًا كبيـرا، في منتصف القرن العشرين، إلى درجة يمكن معها رصد تيـار نقـدي كامـل يمكـن أن يطلـق عليه: «اللوكاتشية في الفكر النقدي العربي» أو «الجولد مانية في الدراسات العربية».

الواقعية النقدية في الفكر العربي.

في منتصف القرن الماضي صادفت نظرية الواقعية النقدية ذات المنظور الاشتراكي كما صاغه لوكاتش وجولدمان هـوى لـدى الأجيـال الثقافيـة العربية الشـابة التـي كانـت تتطلـع إلى الفكـر الاشـتراكي في مصـر والبلـدان العربيـة الأخرى،لأن هذه الأجيال وجدت في هذه النظرية سندًا فلسفيًا وعقلانيًا لما تقوم به من ربط بين الأحداث الثورية إبان تفجر ثورات التحرير ضد الاستعمار وبين الأدب، وتزامن ذلك الحراك الثوري مع التحولات الاجتماعيـة والسياسـية التي احدثتها هذه الثورات في المجتمعات العربية مثل تحديـد الملكيـات الزراعيـة في مصر، وتأميم الشركات الكبرى وبخاصة قناة السويس، والتحول نحو اقتصاديات القطاع العام،والدعوة لتبني سياسة الحيـاد الإيجابي،والـدعوة للوحـدة العربيـة، وتعاظم دور العمال والفلاحين على حساب الطبقة الأرستقراطية.[١]

في ظل هذه التغيرات العنيفة بحث النقاد عن سند لما أسموه خوض المعارك الفكرية ضد المفاهيم التي تساند طبقة اجتماعيـة تتلاشـى وينحسـر دورهـا هـي الطبقة الأرستقراطية المستغلة، طبقة النصف في المئة، ويرسخ فكـر طبقـة أخـرى

(١) هناك فارق بين مصطلحين جرى تداولهما في هذه الفترة ، ولم يحدد الفارق بينهمـا بدقـة ، المصطلح الأول هو " الواقعية النقدية" وهو مصطلح أطلقه النقاد الماركسيون على النقـد الذي وجهه الروائيون البورجوازيون للقيم البورجوازية نفسها ، مثل واقعيـة بلـزاك ، أما مصطلح الواقعية الاشتراكية فيدل عـلى نقـد المضـامين الأدبيـة وتوجيـه الأدبـاء للالتـزام بالأيديولوجية الماركسية ، وهو الذي أطلق عليه محمد مندور " النقد الأيديولوجي"

فتية تولد في مجتمع جديد هي طبقة العمال والفلاحين والمثقفين الشبان وهم سائر أبناء المجتمع،ووجد النقاد ضالتهم في هذه النظرية، فزرعوا بذورها في التربة العربية.

ومما شجعهم على ذلك وشجع الناس على قبول أفكارهم، أنهم اعتقدوا أو حاولوا أن يلقوا في روع الجماهير المتلقية لكتاباتهم أن هذه النظرية التي يدعون إليها تقوم على منهج علمي في دراسة الأدب والثقافة يصل في موضوعيته ودقته ومصداقيته إلى منزلة مناهج العلوم الطبيعية التجريبية،وأنه يطبق معايير العلم على الفكر والثقافة، أي أن أنصار هذه النظرية استخدموا تلك العصا السحرية عصا العلمية الذي كان يتخايل أمام أعين أتباع كل نظرية جديدة في مجال الدراسات الأدبية دون طائل، لذلك نجد الناقد حسين مروة يقول – في تقديمه للكتاب الرائد في التبشير بهذه النظرية النقدية في البيئة العربية وهو كتاب «في الثقافة المصرية» الذي ألفه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس سنة ١٩٥٥ – نجده يقول: «إن المؤلفين الفاضلين أقاما دراساتهما النقدية في الثقافة المصرية على أسس علمية موضوعية، تصلح أن تكون مقياسًا دقيقًا لكل محاولة من هذا القبيل لنقد أية ثقافة عربية، في أي بلد عربي... بل يمكن القول، إلى ذلك إن هذه الدرسات بكونها قد بنيت على اسس علمية موضوعية منضبطة تصلح أن تكون مقياسًا دقيقًا أيضًا لنقد أية ثقافة وأدب وفن أيًا كان الوطن الذي تنسب إليه هذه الثقافة أو ينسب إليه الأدب والفن»[(١)]

في هذا الكتاب الرائد «في الثقافة المصرية» يضع الكاتبان محمود العالم وعبد العظيم أنيس القواعد الأولية لتأسيس النسخة العربية من الواقعية النقدية،وهي

---

(١) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد بيروت ، سنة ١٩٥٥ ص ٧ ، ص ٨

نسخة تلتقي بل تتفق في أسسها الفلسفية وإجراءاتها التطبيقية مع الأصل الذي وضعه لوكاتش وطوره لوسيان جولد مان.

فالاتجاه الذي اتخذه المؤلفان في هذا الكتاب يعتمد على نقد الأدب والثقافة والفكر في وقت واحد باعتبار الأدب والفن والفكر أوجها للثقافة، ومن ثم عدم التفريق بين ما هو وجداني فني وما هو عقلاني فلسفي، لأنهما يعكسان حقيقة واحدة هي العمل الاجتماعي، هذا الاتجاه يتفق مع نظرية الانعكاس الماركسية كما تجلت في نقد لوكاتش لبلزاك، وما أسفرت عنه هذه النظرية عند جولد مان من تطور، إذ يرى أن الأدب عبارة عن اكتشاف لرؤية العالم، وتجلى ذلك تطبيقيًا في اكتشافه للتطابق بين الرؤية الفنية عند بلزاك والرؤية الفلسفية عن باسكال والرؤية الدينية عند بعض الجماعات المتطرفة.

ولهذا فإن مفهوم الثقافة الذي تبناه الكاتبان هو المفهوم الماركسي نفسه الذي قامت عليه الواقعية النقدية عند لوكاتش وتلميذه جولدمان،من حيث كون الثقافة أولًا: انعكاسًا للعمل الاجتماعي، وثانيًا:من حيث كونها ديناميكية نامية وليست ثابتة ثبات العقائد والديانات، فهما يقولان: «الثقافة كتعبير فكري أو أدبي أو فني كطريقة خاصة للحياة، إنما هي في الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعي من علاقات متشابكة وجهود مبذولة،واتجاهات، فالأساس الذي تقوم عليه الثقافة إذن ليس شيئًا جامدًا أو عقيدة محددة، وإنما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور»[1] بناء على هذا المفهوم انتقد الكاتبان الرؤية السكونية الجامدة التي تبناها الشاعر الإنجليزي ت إس إليوت في تعريفه للثقافة، ورميا هذه الرؤية بالرجعية والجمود لأن ت إس إليوت رأى «أن

---

(١) السابق ص ١٨

المسيحية هي الأساس الموحد والقوة الموجهة للثقافة الإنجليزية خاصة، والأوربية بوجه عام»[1] وعلى هذا فإن الثقافة عندهما وعند سائر أنصار الواقعية النقدية عبارة عن إطار للأيديولوجية الاشتراكية الإصلاحية الثائرة على المفاهيم والقيم الرجعية.

في ظل هذا المفهوم للثقافة رأى أنصار الواقعية النقدية أن الأدب يجب أن يكون صورة إيجابية صادقة ومرآة مبدعة للحياة في المجتمع، صورة تعكس آماله وأحلامه وتطلعاته وتكشف سلبياته وتدفعه للتقدم والثورة على الرجعية والتخلف، وبالتالي فإن الأديب حسب الرؤية الواقعية النقدية مثل البطل عبارة عن إفراز إجتماعي، يصنعه المجتمع، وهو بدوره يشارك مشاركة إيجابية في توجيه المجتمع وتقويمه، يصنعه المجتمع وهو يشارك في صنع المجتمع، يشارك في فضح قيم الطبقات الأرستقراطية ويعمل على تشييد قيم ثورية، إذ لا يكفي أن يكون الأدب مجرد تصوير سلبي للطبقات الأرستقراطية وقيمها البالية، كما فعل إحسان عبد القدوس في رواياته، فإحسان عبدالقدوس - كما يرى العالم وأنيس - يصور هذه الطبقات تصويرًا سلبيًا يعمل على التعاطف معها، كما يجب على الأديب ألا يكون انهزاميًا متشائمًا أو هروبيًا، بل تقدميًا يتفاءل بالمستقبل.

وهكذا نرى أن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس اقتبسا في كتابهما الرائد «في الثقافة المصرية» مبادئ الواقعية النقدية في ثوبها الاشتراكي الذي شيده لوكاتش وتلميذه لوسيان جولد مان، وسخرا هذه النظرية للأغراض الخاصة بالحالة المصرية، وبصورة يمكن القول معها: إن النسخة العربية من الواقعية التي ظهرت على أيديهما تكاد تستقل بمقوماتها عن الأصل، بسبب التطبيقات التي أجرياها بمهارة على أعمال عدد كبير من الأدباء المصريين أمثال توفيق الحكيم

---

(١) السابق ص ١٨

والعقاد وطه حسين ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمد عبد الحليم عبد الله والمازني وشوقي وحافظ وعبد الرحمن بدوي وبشر فارس وأحمد كمال زكي وصلاح عبد الصبور، واعتمدا على الأسس العشرة التي قامت عليها،هذه النظرية وألبساها الجبة المصرية العربية، وهي:

١- الانعكاس، أي القول بأن الأدب بوصفه أحد عناصر البناء الفوقي في المجتمع انعكاس للبناء التحتي،أي العلاقات الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع،من ثم لا بد أن يكون هناك تفاعل وتشابه بين الشكل والمضمون.

٢- صناعة النماذج،أي البطل الإيجابي أو الثوري.

٣- تكامل البنية الاجتماعية والفنية، بحيث لا يفهم الجزء إلا من خلال الكل ولا الكل إلا من خلال الجزء.

٤- استقلال العالم الروائي ونموه داخليا، كي يصنع ضروراته الفنية الموازية للحتمية التارخية في المجتمع الخارجي، دون تدخل من المؤلف في حتمية هذا التفاعل.

٥- المستقبلية، أي التخلي عن الرؤى الرومانسية الهروبية، وتبني الرؤية التي ترى الأمل في مستقبل مشرق.

٦-تبني الأيديولوجية التطورية للحياة والتاريخ والتخلي عن الثبات العقدي للقيم.

٧- المشاركة الإيجابية للكاتب في الحراك الثوري الواقعي في الحياة المعيشة، إذ لا يكفي أن يشارك بالقول فقط.

٨- تبني التفكير العلمي الوضعي المنطقي والحرص على الربط السببي المادي للأحداث.

٩- العمل على فضح قيم الطبقات الإرستقراطية والرجعية

١٠- الواقعية، أي التطابق بين الوعي الاجتماعي والوجود الاجتماعي في

العمل الأدبي، وعدم الاكتفاء بالتسجيل السطحي لما يحدث في المجتمع أو الانجراف وراء التصورات الفوتوغرافية المفتعلة التي تصورها المذاهب الطبيعية.

على أن تأثير مدرسة نظرية الواقعية النقدية لم يتوقف عند هذه المرحلة المبكرة التي بشر بها العالم وأنيس في كتابهما سالف الذكر وضمنا كتابهما أهم بذورها، بل انتشرت وتطورت وتفرعت وتهيأت لها الظروف الثقافية والأيديولوجية بعد ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ حتى غدت هي المنهج السائد بل شبه الرسمي في الأوساط النقدية العربية، وشارك فيها لفيف كبير من النقاد سواء ممن وضعوا هذا الأساس مثل محمود أمين العالم، الذي طور النظرية في كتبه اللاحقة مثل «تأملات في عالم نجيب محفوظ »، و «ثلاثية الرفض والهزيمة». ومثل عبد المحسن طه بدر، في الروائي والأرض،وأحمد إبراهيم الهواري في البطل المعاصر في الرواية المصرية،وعبد المنعم تليمة في «مقدمة في نظرية الأدب وكتب غيرهم كثير من الكتب والأبحاث، ترجمة وتنظيرًا وتطبيقا، واعتنقها عدد كبير من النقاد والأدباء واتخذوها مذهبا لهم، سواء في صورتها التي صنعها لوكاتش أم في تطوراتها البنيوية التكوينية عند جولدمان، ولم تخفت االدعوات المنادية بتطبيقها إلا في سبعينيات القرن الماضي عندما تحولت الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مصر من النظام الاشتراكي إلى نظام السوق، وتلقت هذه النظرية الضربات من قبل المنادين بالمناهج البنيوية والأسلوبية والتفكيكية وغيرها من المناهج المستنبطة من التحليلات اللسانية.

نقد المنهج الاجتماعي.

المأخذ الأساسي الذي وجه للمنهج الاجتماعي هو نفسه الذي وجه للمنهج النفسي من قبل، وهو أن هذا المنهج أو ذاك لا يفرق بين العمل الأدبي الجيد

والعمل الرديء، بل يسوي بين العمل الأدبي والعمل غير الأدبي في التعبير عن البناء الاجتماعي أو النفسي، ومن ثم فإن الدراسات التي تستخدم هذا المنهج تنتمي إلى علم الاجتماع أكثر من انتمائها للنقد الأدبي أو تاريخ الأدب أو الدراسات الأدبية عامة.

المأخذ الثاني: أن ادعاء العلمية لدى أنصار المنهجين النفسي والاجتماعي لم يحول دراساتهم التطبيقية إلى علم، وإنما أقصى ما يمكن أن تكونوا قد وصلوا إليه أنهم ابتعدوا بعض الشيء عن الانطباعية، واقتربوا من العقلانية والمنطق، وذلك لعدم القدرة على التنبؤ بشكل الآداب عند صناعة نفس الظروف النفسية أو الاجتماعية، لذلك نرى اوستن وارين يقول: «واليوم ثمة اعتراف يكاد يكون عامًا بأن هذا التحويل لم يحقق ما كان منتظرًا منه في الأصل، فقد تثبت المناهج العلمية قيمتها أحيانًا في مجال محدد بعينه، أو في تكنيك محدد، كاستعمال الإحصاء في مناهج معينة لنقد النصوص، أو لدراسة الأوزان، على أن معظم المشايعين لهذا الغزو العلمي للدراسة الأدبية إما أنهم انتهوا للاعتراف بإخفاقهم والاستسلام للتشكيك، أو لتعليل نفسهم بالأوهام حول النجاح المقبل للمناهج العلمية»[1]

أما المأخذ الثالث فيلخصه رينيه ويليك في نقده الذي وجهه إلى النظرية الماركسية خاصة،فقد رماها بأنها تقيس الأدب حسب قوالب معيارية جاهزة لما ينبغي أن يكون عليه الأدب وليس لما هو عليه، وأن هذه القوالب المثالية تعتمد على معايير أيديولوجية وسياسية وليست جمالية أو فنية بقول: «الماركسيون لا يقتصرون فقط على دراسة هذه الصلات بين الأدب والمجتمع،وإنما لديهم أيضًا مفهومهم الواضح المحدد لما ينبغي أن تكون عليه هذه الصلات، سواء في

---

(١) رينيه ويليك وأويتين وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ن بيروت سنة ١٩٨٧ ص١٤

مجتمعنا الراهن أو في مجتمع المستقبل، «الخالي من الطبقات» وهم يمارسون نقدًا تقييميًا تقويميًا، يقوم على معايير غير أدبية، سياسية وخلقية، وهم لا يتحدثون إلينا فقط بما كانت وبما هي عليه الصلات والمضامين الاجتماعية في عمل الكاتب، وإنما بما ينبغي ويتوجب أن تكون عليه»[١]

وأما المأخذ الخامس فيبديه أدورنو T.w Adorno ويرى فيه - على النقيض من هيجل وماركس - أن من المستحيل التوصل إلى معادلات مفهومية للإنتاج الأدبي تضعه في مصاف العلم، لأن الأدب عنده نقيض للأيديولوجيا وليس مظهرًا لها،لأن المنهج العلمي يبحث القوانين العامة أي العناصر المشتركة أما الأدب فيختص بالفرائد والخصوصيات[٢] ويؤيد هذا الرأي الناقد الفرنسي دوفينو، إذ يرى أن أبطال مسرح شكسبير مثلًا لا يمثلون القيم السائدة في المجتمع الذي ينتمون إليه، بل نقيض هذه القيم السائدة، لأنهم مجرمون منحرفون،[٣] ولعله في ذلك كان متأثرًا بأستاذه دوركايم في نظرية القيم التي استنبطها من دراساته عن ظاهرة الانتحار، وهذا ما يشكك في صدق اطراد نظرية الانعكاس عند لوكاتش ومدرسته.

أيًا كان الأمر فإن هذه المآخذ على المنهج الاجتماعي لا تنفي أن يكون هناك علاقة ما بين الأدب والمجتمع، ولا يمنع جدوى أن تؤيد نتائج الدراسة الأدبية بالمعلومات التاريخية والاجتماعية والنفسية، لكن المرفوض هو أن تربط نتائج الدراسة الأدبية بنتائج علوم النفس وبعلوم الاجتماع وبالتاريخ، فتفقد الدراسة

---

(١) المرجع السابق ص ٩٨

(٢) راجع بيرزيما ، النقد الاجتماعي ، ترجمة عايدة لطفي ، دار الفكر للدراسات والتوزيع ١٩٩١ ص ٥٤

(٣) السابق ص٧٤

الأدبية أهم عنصر في البحث العلمي وهو حرية البحث، وعدم الانطلاق من النتائج المسبقة إلى المقدمات،فيصبح البحث الأدبي مكبلًا بالنتائج التي توصل لها البحث التاريخي أو البحث الاجتماعي، ومن ثم تلوى أعناق النصوص الأدبية لكي تتلاءم مع هذه النتائج المسبقة، يقول شكري فيصل شارحًا العلاقة بين الدراسة الأدبية وهذه العلوم: «لا نكران لهذه الصلة وهذا التعاون بين الدراسة التاريخية والدراسة الأدبية، غير أنه يجب أن يكون تعاونًا حرًا قائمًا على تبادل النتائج لا فرضها، وهذا هو الذي فات النظرية المدرسية حين قسمت العصور قسمة تاريخية، إنها ربطت الدراسة الأدبية إلى عجلة الدراسات التاريخية ففرضت عليها لا بعض النظرات ولا بعض النتائج، ولكنها فرضت عليها التطابق في التقسيم»[1]

إن هذه المآخذ والمحاذير لم تمنع التيار الجارف نحو البحث عن مناهج علمية منضبطة يكون لها مصداقية العلوم الطبيعية، فقد حاول عدد من دارسي الأدب استعارة المناهج العلمية مباشرة وتطبيقها على الأدب، فنظرية النشوء والارتقاء مثلآ أغرت عددا من دارسي الأدب بتقسيم الأدب إلى أنواع تشبه أنواع الكائنات الحية عند داروين، وطبقوا النتائج التي أسفرت عنها نظرية داروين على الأنواع الأدبية، مثل تقسيم الأنواع الأدبية إلى حلقات، وتطبيق قانون انقراض النوع أو تحوله إلى نوع آخر، وقوانين أرتقاء النوع مثل المكان والزمان والجنس، وهكذا.

وظلت العلوم الإنسانية فترة طويلة تتمسح بالمناهج العلمية، وتحاول أن تتشبث بروح العلم دون طائل، لأن شرطًا من شروط المنهج العلمي التجريبي لم يتحقق فيها، وهو فيزيقية المادة المدروسة وثباتها أمام التجربة المعملية، وظلت

---

(١) شكري فيصل ، ، مناهج الدراسة الأدبية عرض ونقد واقتراح ، دار العلم للملايين ١٩٨٦ ص ٣٢

العلوم الإنسانية توصم بعدم العلمية، ومن ثم حرم أصحابها من الوجاهة التي يتمتع بها المشتغلون بالعلوم الطبيعية، وحرمت نتائج أبحاثهم من الثقة التي تحظى بها نتائج العلوم الطبيعية.

أمام هذا الوضع حاول فريق من دارسي اللغة والأدب ابتكار مناهج تجريبية للأدب واللغة مستنبطة من الأدب نفسه وليست اقتباسًا من العلوم الطبيعية، أي من خلال السعي لاستقلال الأدب منهجيًا، بالبحث عما سمي بأدبية الأدب، وهذا ما فعله الشكلانيون الروس وخلفاؤهم البنيويون الفرنسيون، مثل البحث عن الوظائف الأدبية في بناء النص الأدبي عند شلوفسكي، أو دراسة اللغة الشعرية عند موخاروفسكي أو الصوت واللهجة في الأسلوب الأدبي عند باختين وبنية النص الأدبي عند تودروف ورولان بارت.

لكن النقلة الحقيقية التي أحدثت في مناهج الداسات الأدبية بل الإنسانية ما يشبه الثورة، وحاولت وضع هذه العلوم في مصاف العلوم التجريبية جاءت من علم اللسانيات الحديث، وبخاصة علم الأصوات، فقد اكتشف علماء اللغة المفتاح السحري، أي المادة الفيزيقية التي يمكن أن يدرس من خلالها النص اللغوي أو الأدبي، وهي الأصوات، فالأصوات مادة فيزيقية يمكن تجربتها معمليًا، واللغة ليست إلا مجموعة من الأصوات، الكلمات والجمل والفقرات، ثم ماذا في النص الأدبي غير اللغة؟ هل الشخصية في الرواية سوى كلمة؟ وهل الشجرة في القصة سوى كلمة؟ إذن يمكن دراسة النص الأدبي دراسة علمية تجريبية من خلال دراسة اللغة، ويمكن تطبيق القوانين العلمية على هذه اللغة، بل يمكن تطبيق هذه القوانين اللسانية في مجالات علم النفس وعلم الاجتماع، والخطابات السياسية التاريخية وسائر العلوم الإنسانية، من ثم امتزجت الدراسات اللسانية بالدراسات الأدبية وغير الأدبية، بل غزت الدراسات اللسانية

هذه المجالات كلها،وأصبحت دراسة الأدب مجرد دراسة للأسلوب ولسانيات النص.

كل هذه المناهج والنظريات الأسلوبية والشكلية والبنيوية وما بعد البنيوية واللسانية تدفقت إلى البيئة الثقافية العربية كالموجات الجارفة في منتصف سبعينيات القرن العشرين،أي مع تدفق قيم العولمة واقتصاديات السوق وانحسار الفكر الاشتراكي والقومي، وعصفت هذه الموجة أو كادت تعصف بكل المناهج والنظريات الاجتماعية والنفسية التي كانت سيائدة منذ نصف قرن،ومن الملاحظ أن كل هذه المناهج والنظريات الجديدة التي حملتها رياح العولمة كانت مناهج ونظريات نصية، تتناول النص الأدبي من داخله، وليس من خارجه، ليس من خلال المجتمع أو المؤلف بل من خلال البنية والأسلوب والتركيب الداخلي، ولذلك وصفت هذه المناهج بأنها «مناهج داخلية» لتكون القسيم المنطقي لـ «لمناهج الخارجية» التي سبق الحديث عنها في الفصل السابق.



المناهج الداخلية

المقصود بالمناهج الداخلية هنا المناهج التي تبحث في النصوص الأدبية ذاتها، بهدف اكتشاف أساليبها اللغوية أو بنيتها الداخلية أو دلالاتها أو جمالها،دون النظر إلى حياة الأدباء أو عصورهم أو بيئاتهم، وهي المناهج الأسلوبية والشكلية والبنيوية والتأويلية، أو التي تبحث في قراءة هذه النصوص وتأويلها أو تفكيكها،هذه المناهج تمثل الموجة الرابعة من موجات المناهج الغربية التي ضربت الشواطئ العربية، فقد جاءت الموجة الأولى لترتطم بصخرة التراث عند المرصفي وتنساب بلا مقاومة عند قسطاكي الحمصي، ثم جاءت الموجة الثانية لتتفاعل مع فكر جيل الرواد الكبار أمثال العقاد وطه حسين وأمين الخولي، ثم جاءت الموجة الثالثة حاملة رياح الفكر النقدي الواقعي الاشتراكي متزامنا مع تيار المد الثوري في منتصف القرن العشيرين، وأخيرًا جاءت هذه الموجة الرابعة بعد انحسار المد الاشتراكي وانهيار الحلم القومي في العالم العربي إثر نكسة ١٩٦٧م ودخول مصر عصر الانفتاح الاقتصادي في سبعينيات القرن الماضي.

هذه الموجة نشأت على يدي جيل محبط شعر بعد الهزيمة بأن الطموحات القومية التي بناها على الوعود التي أعلنها قادة ثورة يوليو تبددت، أو كانت مجرد سراب، ورأى أن مبادئ الاشتراكية التي تغنى بها النظام الثوري في خمسينيات وستينيلت القرن الماضي لم تثمر في مجال الثقافة إلا أعمالًا نظرية قليلة، أما غالبية جهدها واستثماراتها فقد كانت منصبة على صناعة طبقة من موظفي الثقافة الذين

تنحصر إنجازاتهم في تمجيد النظام القائم، سواء أكان ذلك في مجال الأدب أم في مجال النقد، نتيجة لهذا الإحباط ارتمى أنصار هذا الجيل الذي ظهر بعد النكسة في أحضان هذه المناهج بل في أحضان الفلسفات العدمية والمذاهب الوجودية والعبثية، هذا الجيل حاول قطع جذوره من الشاطئ الشرقي التراثي القديم، وساقه تبنيه للمناهج الداخلية إلى قطع جذوره بالهوية الثقافية القومية الحديثة، ولم يستطع أن يمسك بأهداب من الشاطئ الغربي الحديث، فانطبق عليه وصف شكري عياد له بأنه «الجيل الضائع»[1] هذا هو جيل الحداثيين الذي نادى أتباعه بموت المؤلف وموت الأب وبالقطيعة مع التراث، واستيراد المناهج اللسانية ونظريات الاتصال على النصوص الأدبية، وكذلك اقتباس المناهج والنظريات الغربية مثل الأسلوبيات والشكلية والبنيوية والتفكيكية، وحاولوا تطبيقها على النصوص الأدبية الحديثة والقديمة.

أولا: المناهج الأسلوبية.

عندما دخل المنهج الأسلوبي إلى البيئة العربية رأى بعض الدارسين التراثيين أن الأسلوبيات ليست جديدة على الثقافة العربية، بل هي موجودة في التراث البلاغي العربي، إذ رأوا أن هناك تشابها بين هذا التحليل الأسلوبي وبين التحليلات البلاغية التقليدية حسب نظرية النظم وعلم المعاني، وأن هذه بضاعتنا ردت إلينا، من ثم فإنهم رأوا أن علم الأسلوب هذا الذي يتغنى به الحداثيون ليس إلا امتدادًا للبلاغة القديمة، ومعهم في ذلك بعض الحق، فإن نظرية النظم التي تحدث عنها الرماني وعبد القاهر الجرجاني، والتي تحولت على أيدي البلاغيين المتأخرين إلى علم مقنن هو علم المعاني تحتوي على إجراءات تتعلق ببدائل رأسية

---

(١) شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت رقم ١٧٧ سنة ١٩٩٣ ص ٤٤

يختار المتحدث أو الكاتب فيما بينها الوحدات أو العناصر المكونة لبناء الجملة، أي أن الأديب عندما يريد أن يستخدم كلمة فإنه يكون أمام خيارات كثيرة من المخزون اللغوي مما يصلح في هذا الموضع الذي سوف يضع فيه هذه الكلمة أو تلك، فإذا اختار المادة اللغوية لمادة «كتب» مثلًا فإنه يمكن أن يختار صيغة الفعل الماضي أو المضارع أو الأمر أو المصدر أو اسم الفاعل أو اسم المفعول، كما أنه يختارها من بين قائمة من الكلمات التي يمكن أن تؤدي معنى الكتابة، مثل كلمات سطر وسجل وأثبت ودون، بالإضافة إلى ذلك فإنه يمكن أن يختار ما يناسبه من الأساليب اللغوية، كأن يستخدم أسلوب الاستفهام أو التعجب أو القصر أو الاستثناء،من جانب آخر فإن هناك بدائل كثيرة متاحة من أشكال التراكيب التي تتخذها هذه الوحدات، مثل التقديم والتأخير والحذف وغير ذلك،لكن هذا التشابه بين الأسلوبيات والبلاغة مجرد تشابه شكلي فقط.

الأسلوبيات وعلم البلاغة.

فطريقة الاختيار بين البدائل المتاحة من وجهة نظر البلاغة غيرها في الأسلوبيات، فالبلاغة القديمة تقوم على أسس معيارية تقويمية هدفها قياس درجة جودة النص الأدبي أو رداءته، أما الأسلوبيات الحديثة فهي وصفية تحليلية هدفها الكشف عن خصائص النص اللغوي سواء أكان أدبيًا أم غير أدبي، جميلًا أم قبيحًا، فعلم الأسلوب يجيب عن السؤال: مم تتكون عناصر الأسلوب وكيف يتكون؟وكيف تعبر هذه الهيئات عن الخصائص الذاتية لصاحب الأسلوب أو للعصر الذي أبدع فيه أو للبيئة التي نشأ فيها؟ لكن التحليل البلاغي يقول لنا: لم كان هذا الأسلوب جميلًا؟ وما درجة جماله؟ فالتحليل الأسلوبي للنص يشبه التحليل المعملي لعينات الدم، يكشف عن نوع المكونات ونسب تركيبها فقط دون أن يتطرق لجمال صاحب العينة أو قبحه، ولذلك فإن موضوع البلاغة هو

النصوص الجميلة فقط، أما موضوع علم الأسلوب فهو النص أيًا كان مجالة، وأيا كانت درجة جماله سواء أكان أدبيًا أم غير أدبي.

و المعايير التي يستخدمها البلاغيون في الكشف عن جمال الأساليب تكشف الفارق بين علم البلاغة و الأسلوبيات، وأهم هذه المعايير الدقة في وضع الكلمة المناسبة للمعنى المناسب في المقام المناسب في الموضع المناسب بما لا يخرج عن قواعد النحو، وهو الذي يطلق عليه مصطلح «النظم» فقد يكون هناك كلمتان بمعنى واحد، لكن في سياق معين يصلح إيراد إحداهما ويقبح إيراد الكلمة الأخرى، رغم أنهما متطابقتان في المعنى وفي الصيغة الصرفية، مثال ذلك أن معنيي كلمة الزمام وكلمة الخطام واحد، لكننا نقول: «أخذ فلان بزمام الأمر» ولا يقال أخذ بخطام الأمر،ويقال للرجل الصبور جمل ولا يقال للمرأة ناقة، ويقال: هو قوي الشكيمة ولا يقال قوي اللجام، ويقال تبوأ سنام المجد ولا يقال جلس على ظهر المجد، ويقال امتطى صهوة الجواد ولا يقال ركب ظهر الفرس، كما أن بعض الصيغ تصلح في موضع ولا تصلح في موضع آخر، إذ يصلح أن يقال خطوات الشيطان ويقال الخطى إلى المسجد، وكذلك الأمر بالنسبة لكلمتي المطر والغيث، وبالمثل فإن التعبير بالنفي يكون في موضع أجمل من التعبير بالإثبات والعكس قد يكون صحيحا في موضع آخر، وكلمة «شيء» و كلمة «بلع» تكونان جميلتين في موضع قبيحة في موضع آخر، كما يقول عبد القاهر..وهكذا.

هذا الاختيار بين كلمة وأخرى أو بين تركيب وآخر لا يأتي لمجرد أن ذوق الكاتب أو مزاجه أو خصوصية أسلوبه هي التي استجلبته، بل للدلالة على معنى دقيق في ذهن الكاتب أراد أن يوصله للمتلقي، معنى هذا أن اختيارالكاتب أو الشاعر هذا اللفظ دون سائر الألفاظ أو هذا التركيب دون سائر التراكيب، لم يأت عرضًا، و إنما لأنه يعبر عن معنى دقيق لا تعبر عنه الكلمات الأخرى أو التراكيب

الأخرى، فالاختلاف إذن ينظر إليه في التحليل البلاغي على أنه اختلاف دلالات لغوية وليس اختلاف أساليب، هذه الدلالات قد تكون معاني ذهنية في عقل الكاتب، وقد تكون مشاعر وأحاسيس، وقد يكون اختيار تركيب دون آخر بسبب دواعي الخطاب أي المقام، فالبلاغيون القدماء كانوا يعللون بعض الظواهر الأسلوبية على أن الكاتب جاء به تلبية لحاجة المخاطب أو مراعاة للحال فالمفسرون يقولون في قول الله تعالى: ﴿كَذَٰلِكَ قَالَ ٱلَّذِينَ لَا يَعۡلَمُونَ مِثۡلَ قَوۡلِهِمۡۚ ﴾: عبارة «مثل قولهم» توكيد، لأن معناها متضمن في التشبيه السابق، إذ يرى البلاغيون أن القرآن جاء بالتوكيد في هذا الموضع لأن المخاطب وضع موضع المنكر.

ارتبط الاختيار في البلاغة العربية القديمة إذن بالدلالة، من ثم فإن التحليل البلاغي بهذا الشكل يعد امتدادًا لتحليل الفروق اللغوية وهو فرع من علم اللغة،لأن كل تركيب لا يسد مسد تركيب آخر ولا يؤدي المعنى الذي يؤديه تركيب آخر، وكل كلمة في موضع لا يصلح أن يوضع مكانها كلمة أخرى، وهذا جانب مختلف عن الدراسة الأسلوبية التي لا تهتم بالفروق الدلالية بين أسلوب وأسلوب،لأنها تفترض أن المفاضلة تتم بين أساليب تتجاوز مشكلة التعبير، مثال ذلك أن الدراسة الأسلوبية ترصد تكرار استخدام كاتب ما للأسماء أكثر من استخدامه للأفعال أو استخدامه للجمل الاسمية أكثر من الجمل الفعلية، أو أنه يستخدم أشباه الجمل أكثر من الجمل، أو أنه يعتمد على تقديم الخبر على المبتدأ في الجمل الاسمية أكثر من غيره من التراكيب.. وهكذا.

هذا الرصد لظاهرة إيثار الكاتب لا صلة لها بالأغراض التي يسخر الكاتب هذا الكلام للتعبير عنها، بل يبحث الأسلوبي دائمًا عن بصمة الكاتب ورائحته التي يتركها في الكلام، ومن ثم فإن القارئ إذا قرأ فقرة لتوفيق الحكيم أو لنجيب

محفوظ أو العقاد دون أن يعرف أنها لهذا الأديب، يستطيع أن يكتشف نسبتها إليه من خلال التعرف على أسلوبه، وهذا يختلف عما أسماه البلاغيون القدماء أسلوبًا، لأنهم إما أنهم جعلوا هذا المصطلح مرادفًا لمفهوم النظم، كما فعل حازم القرطاجني، أو جعلوه أحد مظاهر الخصائص اللغوية المأثورة عن العرب كما فعل ابن خلدون، وهذان المفهومان يختلفان عن المفهوم المعاصر لمصطلح علم الأسلوب،نعم عرف بعض النقاد العرب هذه الملامح الأسلوبية في دراستهم لتاريخ الشعروالشعراء وليس في البلاغة ، لكنهم لم ينسبوها لأشخاص الشعراء بل للبيئات الشعرية وللطبقة الاجتماعية للشاعر، ولم يسموه أسلوبًا بل سموه «نمطًا» كما فعل ابن المعتز في حديثه عن «نمط الأعراب» في الشعر، في مواضع كثيرة من كتابه «طبقات الشعراء»[1] وهذا النمط المتميز للبيئة البدوية عن نمط البيئة الحضرية هو الذي بنى القاضي الجرجاني نقده لشعر أبي تمام على اختلافهما، لأن أبا تمام - كما يرى - حضري تمحل القول على نمط الأعراب، فجاء شعره متكلفًا.

علم الأسلوب.

لكن المناهج الأسلوبية الحديثة نشأت في الغرب نتيجة للتقارب الهائل الذي حدث بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية، فقد كانت الدراسات اللغوية من أسبق العلوم الإنسانية إلى التوصل إلى مناهج منضبطة تكاد تضارع في دقتها مناهج العلوم الطبيعية، وبخاصة علم الأصوات، وذلك لأن الأصوات نفسها مادة فيزيقية تصلح أن تكون مادة للتجريب المعملي، مثلها في ذلك مثل الضوء والحرارة والمغناطيس والكهرباء، واللغة نفسها ليست إلا كتلًا من الأصوات،

---

(١) ابن المعتز ،طبقات الشعراء تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار لمعارف ط ٤ د ت ،ص ص ١٠٨ ، ١١٨ ، ١٥٥ ، ٢٤٨ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٨٢، ٣٢٥

ولما كان الأدب لغة فإن هذه اللغة يمكن أن تكون مدخلًا لدراسة الأدب.

نتيجة لذلك امتد مجال الدراسات اللغوية إلى ساحة الدراسات الأدبية، واتسع تعريف الجملة ليشمل النص، من ثم نشأ ما يسمى بنحو النص وعلم النص، وذابت الفوارق بين الدراسات الأدبية والدراسات اللغوية، وطبق اللغويون نظرياتهم عن الوظائف على النص الأدبي، لأنهم رأوا أن العمل الأدبي عبارة عن جملة كبيرة، أو أنه ليس إلا مجموعة من الجمل.

عند باختين.

فقد لاحظ باختين أن الشخصيات في الرواية ليست إلا مجموعة من الكلمات، وكذلك الأماكن والأزمنة والأفعال، ومعنى ذلك أن الرواية كلها عبارة عن مجموعة من الكلمات،أو ليست إلا مجموعة من الكلمات، كما لاحظ أن الأديب لا يصنع هذه الكلمات التي يكتب بها، بل هي موجودة في المجتمع ربما قبل أن يولد،فهي مؤسسة اجتماعية يستخدمها الناس في حياتهم اليومية، ومن ثم فإنها تحمل روائحهم، لأنها مثل الملابس القديمة أو المستعملة التي لبسها أناس كثيرون أفرادًا وجماعات، ولما كانت اللغة أكثر حساسية من الملابس فإنها لم تحتفظ بروائحهم فقط بل تحتفظ أيضا بنواياهم ورؤاهم وطرق تعبيرهم، بل باللهجات التي تميز جماعاتهم، والأصوات التي تميز كل فرد منهم.

ولما كانت الرواية عند باختين حقلًا مفتوحا لا يستأصل فيه الروائي هذه النوايا الكامنة في اللغة،بخلاف الشعر الغنائي، فإن الصراع في الرواية عنده لا يتم بين أشخاص أو بشر لهم ملامحهم الحقيقية - كما كان يتوهم النقاد - بل يرى أن الصراع في الرواية يحتدم بين اللهجات وبين الأصوات، أي أنه صراع أسلوبي يكشف عمق الصراع الأيديولوجي بين الطبقات والأفراد والطوائف في المجتمع، لأن كل طبقة لها لهجتها وكل فرد له صوته، من ثم فإن دراسة الرواية ينبغي أن

تنصب على تحليل ظلال الكلمات وأسرار النوايا الكامنة فيها و اللهجات والأصوات والصراع الذي يدور بينها.

عند جاكوبسون.

أما جاكوبسون فرأى أن هناك تشابها بين اللغة الأدبية التي يستخدمها الشعراء والكتاب والروائيون وبين اللغة التي يستخدمها الناس المصابون بأمراض الكلام المسماة بالحبسة أو (الأفازيا)، ولكن الأدباء والشعراء يستخدمونها بطريقة إيجابية فنية ولأغراض جمالية وليست مظاهر مرضية.

فقد لاحظ أن المرضى المصابين بالحبسة نوعان، نوع يستبدل الكلمة المناسبة للتعبير عما يريده بكلمة أخرى من الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه هذه الكلمة، فعندما يريد المريض أن يطلب ملعقة مثلًا، فإنه يقول: أريد سكينًا، أو يقول:أريد.طبقًا، أو يقول:شوكة وعندما ينادي على ابنه الذي اسمه علي،فإنه يقول: يا محمد، أو: يا أسامة، ويظل ينادي بأسماء أبنائه.

أما النوع الثاني من مرضى الحبسة، فالمريض في حديثه يرتب الكلمات في الجملة ترتيبًا خاطئًا، أي أنه لا يتبع القواعد النحوية، فهو عندما يريد أن يقول: «أنا أحد مواطني جمهورية مصر العربية» لا يقول هكذا، بل يقول: «أحد أنا جمهورية العربية مصر مواطني».

اللغة الأدبية عند جاكوبسون تخضع لهذين الشكلين من التغيير، فعندما يكتب الأديب الجملة التالية: «هزم الجندي الأعداء» هذه الجملة مكونة من ثلاث كلمات هي: ١- هزم. ٢- الجندي. ٣- الأعداء. كل كلمة من الكلمات الثلاث هي واحدة من عدد كبير من الكلمات التي تنتمي إلى الحقل الدلالي لها، فكلمة هزم الدال على الغلبة والانتصار يمكن أن يستبدل بأفعال كثيرة مثل «قهر، دمر، بطش، افترس، مزق، أكل، قضى، اجتاح ».

وكلمة الجندي يمكن أن تستبدل بكلمات: «الأسد، السبع، البطل، الشجاع، المجاهد، المغوار». وكذلك كلمة الأعداء يمكن أن تستبد بالكلمات: «الخونة، الأرهابيين، الغيلان، المجرمين، المحتلين» وكل بديل من هذه البدائل له خلفية استعمالية ألف الناس استخدامه فيها، فالفعل افترس مثلًا ارتبط في الذهان بأن يكون الفاعل حيوانًا مفترسًا مثل الأسد أو النمر، وكلمة الغيلان ارتبطت بالتراث.

وعندما يقول أديب «افترس البطل الغيلان» فهذا أسلوبه الذي اختص به ويدل على نوع عواطفه تجاه الجندي ودرجة هذه العواطف، كما يدل على ثقافته التراثية، وعندما يقول آخر: «بطش المجاهد بالإرهابي» فإنه يدل على أسلوب آخر وثقافة أخرى.

الأديب إذن يستبدل الكلمة الأصلية الدالة على المعنى المباشر بكلمات أخرى من الحقل الدلالي نفسه، لأن اللغة تضع أمام الأديب قائمة كبيرة من البدائل، وإن اختيار الأديب لكلمة دون الأخريات ينم على أسلوبه الخشن أو الناعم، البدوي أو الحضري، المحافظ أو المجدد، العميق أو السطحي، ويطلق الأسلوبيون على هذا الأجراء مصطلح» «المستوى الاستبدالي» أو الرأسي.

من جانب آخر فإن الجملة السابقة يمكن أن تصاغ بطرق مختلفة من حيث التقديم والتأخير والحذف، إذ يمكن أن تكون على الأشكال التالية: الغيلان افترسهم البطل، أو البطل افترس الغيلان، أوافترس البطل الغيلان، أو البطل افترس، بالحذف أو الغيلان افترسوا، بالبناء للمجهول، وإن اختيار الكاتب لصيغة دون الأخريات يدل على نمط أسلوبه، ويعرف هذا الإجراء بـ«المستوى الركني» أو الأفقي. ومن ثم فإن دراسة أسلوب أي كاتب تتطلب إحصاء خياراته على المستويين المستوى الاستبدالي والمستوى الركني.

هذا الذي أشرنا إلى أنه يحدث في اختيار الكلمات أو ترتيبها على مستوى

الجملة قد يمتد إلى المستويات الأعلى في النص،أي اختيار أنواع الجمل، هل هي بسيطة أم مركبة أم معقدة؟ هل هي مثبتة أم منفية؟ مبنية للمعلوم أم للمجهول؟ خبرية أم إنشائية؟ كما ينطبق على الاختيارات البلاغية، هل اعتمد الكاتب أو الشاعر على التشبيهات أم المجاز المرسل أم الاستعارة أم الكناية؟ وهل اختار الطباق والجناس وسائر أشكال البديع؟ أم جاء بالكلام عاطلًا منه؟ وهل اقتبس تشبيهاته من الطبيعة أم من المصنوعات؟ إلى غير ذلك من الاختيارات غير المحدودة.

من ثم استخدم الأسلوبيون هذا الإجراء المتقاطع،عبر المحورين الرأسي والأفقي في تحليل النصوص الأدبية وغير الأدبية، وأتت نتائج تحليلاتهم بنتائج دقيقة في وصف الأساليب وبيان الخصائص التي يمتاز بها كل أسلوب.

شعرية الانزياح عند الشكلانيين.

ومما له صلة قوية بالمناهج الأسلوبية ما أسفرت عنه جهود علماء المدرسة الشكلية الروسية من نظريات مثل نظرية «اللغة المعيارية واللغة الشعرية» عند موخاروفسكي وياكوبنسكي ونظرية «المتن الحكائي والمبنى الحكائي» عند «توماشفسكي» وفكرة الحوافز عند «شلوفسكي» وكلها تدور حول مبدأ واحد وهو التغريب أو الانزياح أو العدول أو الانحراف أيا كانت التسمية التي استقرت عليها في اللغة العربية، وهي فكرة وجدت لها اصولًا في الفكر البلاغي العربي التقليدي، من ثم صادفت قبولا وانتشارًا في المجال التطبيقي للنقد أكثر من غيرها، ففكرة المجاز بل معنى كلمة المجاز في اللغة العربية فيها معنى الخروج على الحقيقة، والتعبير المجازي أو الكنائي عبارة عن عدول عن التعبير المعياري المطرد، وكذلك فكرة الاستعارة البديعية عند ابن المعتز قائمة على التغريب وكسر رتابة المألوف وخرق المعتاد، ولم تخرج شعرية الانزياح عن هذه الفكرة.

١ - اللغة المعيارية واللغة الشعرية.

كما أن موخاروفسكي فرق بين اللغة النفعية المباشرة التي تتبوأ وظيفة التوصيل فيها مكان الصدارة وسماها اللغة المعيارية Standard langauge وبين اللغة الفنية الجمالية وسماها: اللغة الشعرية Poetic langauge اللغة الأولى تشبه المشي، في أن كل خطوة يخطوها الإنسان فيها تقرب المسافة للهدف، وهي موظفة للوصول إليه، فهي مجرد وسيلة للوصول إلى هذا الهدف من أقرب الطرق، أما اللغة الشعرية فتشبه الرقص، الحركات فيها مقصودة لأغراض جمالية، فهي وسيلة وفي الوقت نفسه غاية، مرادة لذاتها ومتجهة لغاية بطريقة تشبه مراوغات اللعب.

هذه اللغة الشعرية تعتمد في مراوغاتها على تكسير الخط المعياري للتراكيب اللغوية، وعلى الانحراف عن المعتاد وكسر المألوف، فإذا كان المتحدثون باللغة قد ألفوا أن تنسب اليد للإنسان كأن يقال يد زيد أو يد عمرو، يأتي شاعر مثل لبيد فيقول «إذ أصبحت بيد الشمال زمامها» فأضاف اليد لريح الشمال، من ثم كانت عبارة «يد الشمال» لغة شعرية، أما عبارة «يد زيد» فهي معيارية.

وتكسير النمط المعياري قد تتجاوز اللغة الشعرية أمثال هذا التركيب لتشمل أي خروج على المعايير النمطية المألوفة في اللغة، مثل التقديم والتاخير والحذف ووضع الظاهر موضع المضمر ووضع المضمر موضع الظاهر والتعبير عن المعني بغير ما وضع له، ووصل ما اعتيد فصله أو فصل ما اعتاد المتحدثون باللغة وصله، أو غير ذلك من الأشكال الفنية التي يبتكرها كل أديب، كل هذا في إطار المعايير العامة للقواعد الساسية للغة، ومعنى ذلك أن علاقة اللغة الشعرية باللغة المعيارية، تشبه ثنائية اللغة والكلام في النظرية اللغوية عند سوسير، بل تلتقي في غاياتها مع فكرة التغريب الشكلانية، لأن الانحراف أو العدول عن المالوف من التراكيب هو

في ذاته تغريب واستئصال للنوايا من اللغة فتصبح اللغة مستأنفة ومن ثم كأنها غريبة.

٢- المبنى الحكائي والمتن الحكائي.

وبالمثل فإن الشكلانيين فرقوا بين مستويين من الحكاية، المستوى الأول أطلقوا عليه اسم «المتن الحكائي» وهو الحكاية عندما تكون أحداثها متتابعة ومرتبة ترتيبًا زمانيًا كل حدث يأتي بعد الآخر، والسبب قبل المسبب، كأن تأتي الأحداث التي وقعت في الصباح ثم الأحداث التي وقعت في الظهيرة ثم تلك التي وقعت في المساء، ومثل الأخبار التاريخية والوقائع اليومية، وأن يأتي الحديث عن شراء البندقية قبل أن يأتي الحديث عن استعمالها، هذا النمط من السرد أقرب للأخبار التاريخية منه للفن، وهو في معياريته وتجريده تشبه اللغة المعيارية لأنه بمثابة المادة الغفل التي تصنع منها الرواية الفنية أو الحبكة الفنية.

أما المستوى الآخر فأطلقوا عليه «المبنى الحكائي» أو «الحبكة» وهو المظهر الشعري للحكاية، لأن الروابط بين الأحداث فيها ليس مجرد التوالي المعبر عن التتابع الزماني،بل يعتمد السرد فيها على منطق السببية أو الحبك الفني، ولا تسير الأحداث فيها في خط طولي مع توالي الزمان، بل يمكن أن يختل فيها الترتيب الزماني للعرض، فيأتي ذكر الأحداث التي وقعت في الظهيرة قبل التي حدثت في الصباح أو التي حدثت في المساء قبل التي حدثت في الظهيرة، والمسببات قبل الأسباب، هذا المبنى الحكائي هو المستوى الشعري من السرد، ويتوازى مع اللغة الشعرية.

ويرى الشكلانيون أن المتن الحكائي يتحول إلى حبكة أو متن حكائي عن طريق ما أسموه «التخفيز» أي تحويل غير الفني إلى فني، عن طريق التغريب، أي الخروج بالوحدات الحكائية الصغرى (الحوافز) من إطارها المعياري، وتكسير نظامها المعتاد، تقديما وتأخيرًا واستبدالًا وحذفًا.

وقد قسم توماشفسكي أنواع التحفيز في السرد إلى أربعة أقسام هي:

١ - التحفيز التأليفي، وهو يتعلق بالتغيرات التي تقع في المتن الحكائي بهدف الربط السببي بينها، فإذا ذكر في أول القصة شيئًا فلا بد أن يوظفه في آخرها، حتى يكون هناك ترابط، لذلك ينقل توماشفسكي عبارة عن تشيكوف تلخص مفهوم التحفيز التأليفي في القصة القصيرة، يقول فيها: «إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارًا في الجدار فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه»

٢ - التحفيز الواقعي، وهو يتعلق بالتغيرات التي يحدثها الأديب في المتن كي يوحي بواقعية الأحداث وصدقها، مثل إدراج أحداث و أسماء شخصيات تاريخية حقيقية في صلب القصة.

٣- التحفيز الجمالي، وهو خاص بترتيب الوقائع ترتيبًا جماليًا يراعي الإيقاع أو التوازي والتقابل.

٤- التحفيز السيكولوجي، وهو يتعلق بترتيب الأحداث والأفعال الصادرة عن الشخصيات حسب الحالة المزاجية لها.

هذه النظريات المتعلقة باللغة المعيارية واللغة الشعرية تستخدم في تحليل الساليب الأدبية شعرًا ونثرًا، أما تلك المتعلقة بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي فتستخدم في تحليل النصوص السردية.

الأسلوبيات الحديثة عند ليتش وشورت.

أول من استخدم مصطلح «الأسلوبيات الحديثة» هو رجر فاولر ثم استخدمه بعد ذلك ليتش وشورت في كتابهما

« Style in fiction»، والمقصود بهذا المصطلح عندهما الأسلوبيات التي أفادت من الدراسات اللغوية الحديثة، فاللغويات التي كانت سائدة حتى ستينيات القرن العشرين كانت تنظر إلى اللغة على أنها طاقة للعقل البشري، لذلك نجد

سوسيير مثلا يستنبط نظريته عن اللغة والكلام من أكثر من لغة ويدعي أن قوانينها تنطبق على جميع اللغات الإنسانية، هذا المفهوم للغة أصبح جزءًا من التاريخ، وحل محله مفهوم آخر مفاده أن اللغة عبارة عن منظومة من الرموز الاجتماعية،يستخدمة الناس في الاتصال أو التواصل فيما بينهم، ومن ثم فإن كل مادة لغوية هي عبارة عن خطاب Discours، لا يمكن فهمه أو تحليله بمعزل عن اعتبار موقع للقائل وللمقول له والرسالة التي تتم بينهما.

لذلك فإن السرد الروائي يمكن أن يدرس على أنه خطاب يحتوي على منظومة من المستويات الخطابية المتراكبة، خطاب المؤلف الضمني الموجه إلى قارئ ضمني، وخطاب السارد الموجه إلى مسرود عليه، وخطاب الشخصيات الموجه لشخصيات أخرى، أي أن السرد الروائي يحتوي عددا من الأساليب.

وكما أفاد ليتش وشورت من مفهوم الخطاب في الدراسات اللغوية الحديثة فإنهما طورا فكرة باختين عن الأسلبة وتحمل اللغة لنوايا الطبقات والأفراد، فعالجا الركام المعرفي الذي تحمله الكلمات معالجة جديدة، لا تتعلق بالنوايا والرؤى الطبقية في اللهجات والأصوات بل استنبطا معيارا براجماتيا لقياس نوع هذه النوايا في لغة السرد ودرجتها، سواء أكانت هذه النوايا الكامنة في الكلمات ناشئة عن استعمال هذه الكلمات أم لم تكن، فقد قسما اللغة ثلاثة أقسام: ١- لغة ذات طابع انفعالي. ٢- لغة ذات طابع اجتماعي. ٣- لغة ذات طابع أخلاقي

ثم قسما كل قسم من الأقسام الثلاثة إلى ثلاث مستويات: ١- عال.٢-متوسط. ٣- منخفض

وبناء على هذا التقسيم استطاعا أن يقدما معيارا لتحليل النوايا في الكلمات ودرجتها يشبه الترمومتر.

بالإضافة إلى ذلك فإنهما طورا فكرة الانزياح في النظرية الشعرية، وصنعا منها

نظرية معيارية أمكنهما بها قياس درجة الانحراف عن المعيارية في الكلام المستحضر في السرد وفي استحضار الفكر أيضًا، فقد قسما الكلام الذي يصدر عن الشخصيات أو الراوي إلى خمسة أقسام هي:

١- الأسلوب غير المباشر ٢- **الأسلوب المباشر** ٣- الأسلوب الحر المباشر ٤- **الأسلوب الحر غير المباشر** ٥- التقرير السردي للكلام».

ورأيا أن الأسلوب غير المباشر هو الأسلوب المعياري، وما دونه يعد انحرافًا عنه، وتقاس درجة الانحراف عنه بناء على بعده منه في الترتيب السابق،وبالمثل فإنهما قسما الأفكار إلى الأقسام الخمسة السابقة، لكنهما رأيا أن الأسلوب المباشر هو الأسلوب المعياري في نقل الأفكار.

ثانيًا: صرف الحكاية عند بروب.

هو أحد المناهج الشكلانية التي تسربت إلى الدراسات العربية، ويقوم هذا المنهج على فكرة استنبطها بروب من دراساته في علم النبات، فعلم النبات يعتمد في تصنيفه على أساس الوظائف، إذ إن هناك وظيفة تختص بامتصاص الغذاء، ووظيفة أخرى للتمثيل الضوئي، ووظيفة ثالثة للنمو، ووظيفة رابعة للتكاثر.. وهكذا وكل وظيفة من هذه الوظائف تتحقق في النباتات بطرق مختلفة، فوظيفة امتصاص الغذاء في بعض النباتات تتم عن طريق الجذور، وفي بعضها الآخر عن طريق الأوراق، وفي بعضها الثالث عن طريق الزهور، وقد حصر علماء النبات هذه الوظائف في عدد محدد، وأشاروا إلى كل وظيفة برمز كأن يكون الرمز الذي يدل على الامتصاص هو A والذي يدل على التمثيل الضوئي هو B والذي يدل على النمو هو C، أما الطرق التي تتجلى فيها الوظائف فهي غير محدودة، وقد منحوا كل طريقة من هذه الطرق رقما، ومن ثم يرمز لوظيفة الامتصاص عن طريق الجذور بالرمز A|1 ووظيفة الامتصاص عن طريق الأوراق بالرمز A|2 وهكذا

يمكـن تحويـل الصـفات التـي في المملكـة النباتيـة إلى معـادلات رمزيـة تشبه المعادلات الرياضية.

اكتشف بروب أن هذا المنهج في تصنيف الوظائف في النبات يصلح في وصف الحكايات الخرافية، فحلل أربعمائـة حكايـة خرافيـة مـن حكايـات الجنيـات في التراث الشعبي الروسي، واستنتج أن هـذه الحكايـات تحتـوي إحـدى وثلاثـين وظيفة فقط، مثل وظيفة الخروج، أي خروج البطل في الحكاية، ووظيفـة الشرير، ووظيفة المساعد، ولاحظ أن وظيفة الخروج مثلا يمكن أن تتحقق في الحكايات بطرق مختلفة، فقد يكون الخروج خروجًا لطفـل مـن البيـت دون إذن أمـه، وقـد يكون خروجًا على الأعراف والتقاليد، وقد يكون خروجـا عـلى القـانون، وهكـذا أمكن أن يرمز للوظائف الإحدي والثلاثين بالأحرف A.B.C وأن يرمز لحـالات تمثل كل وظيفة بالأرقام ١.٢.٣ وبذلك يمكن تحويل الحكايـات إلى مصـفوفات رمزية.

بعد ذلك طبـق علمـاء الفولكلـور هـذا المـنهج عـلى الحكايـات الشـعبية في مختلف البلاد، و طبقه بعض دارسي الأدب على الرواية، بل حاول كمال أبو ديب تطبيقه على الشعر الجاهلي.

رابعا: المنهج البنيوي.

تعد البنيويـة مـن أشـهر المنـاهج في الدراسـات الأدبيـة واللغويـة في القـرن العشـرين، بـل مـن أشـهر المنـاهج العامـة في الفلسـفة والعلـوم الطبيعيـة وألأنثوبولوجيا، والرياضيات،وعلم النفس وغيرها من المجـالات، فقـد امتـدت آثارها في الشرق والغرب، وتعددت النظريات التي اعتمدت عليها، حتى أصبحت كلمة البنيوية شائعة حتى على ألسنة عامة الناس. والهدف الذي ابتغاه المختصـون في هذه الميادين من استخدام البنيويـة هـو تطـوير المـنهج العلمـي للوصـول إلى

الحقائق الموضوعية المحايدة بعيدًا عن تاثيرات الذات الإنسانية و التاريخ والبيئة المحيطة.

مفهوم البنية.

ولكي نفهم البنيوية لا بد في البداية من تحديد مفهوم «البنيـة»، فالبنيـة عبارة عن وحدة متكاملة مكتفية بذاتها، ولا تتطلب لإدراكها أي عنصر من خارجها، وهي مكونة من عدد من العناصر المتنوعة المتكاملة،وكل عنصر منها له وظيفته المحددة في تكوين البناء، والبنية بذلك تمثل الجزء المكمل للدائرة المفهومية التي تحتوي على مفاهيم «الجزء المفرد + مجموع الأجزاء + البنية» هذا المفهوم للبنية معناه أن قيمة الجزء عندما يكون في بنية أكبر من قيمته عندما يكون مفردًا أو قيمته عندما يكون مجموعا مع عدد من الأجزاء الأخرى، فقيمة مجموع الأجزاء في الرياضيات عندما تكون في مركب أقل من قيمتها عندما تكون في بنية، فمجموع الأعداد ١ + ٢+٣ تساوي ٦ فقط، أما إذا كانت هذه الأعداد في بنية،هكذا ٣٢١ فإنها تساوي ثلاثمائة وواحد وعشرين، لأن كل رقم من الأرقام الثلاثة أصبح له وظيفة في البنية استمدها من موقعه، والقيمة النهائية فيها لم تأت من الرقم ١ أو ٢ أو ٣ بل من عناصر البنية جملة.

رأى البنيويون أن هذا الذي ذكرناه في الرياضيات يتحقق في الجملة اللغوية، لأن الجملة ليست إلا بنية، ويتحقق في المجتمع لأنه بنية، وفي الإنسان لأنه بنية، وفي النص الأدبي، ورأوا أن القوانين التي تحكم البنية قوانين كلية عامة، تنطبق على كل بنية سواء أفي الرياضيات أم في الفيزياء أم في علم النفس أم في الأدب،وقد حصر جان بياجيه خصائص البنية في أربعة هي:اكتفاء البنية بذاتها، و الجملة،

والتحويلات، والضبط الذاتي [1]

١- **الاكتفاء الذاتي**. ومعناه أن إدراك البنية لا يتوقف على العناصر الخارجية عنها، فبنية الجملة وبنية النص الأدبي وبنية النفس الإنسانية تدرك في ذاتها ولا يتطلب إدراكها معرفة الأديب أو المجتمع او التاريخ.

٢- **الجملة**. والمقصود بهذا أن وجود العنصر في بنية ما يضفي عليه خصائص تجعله مغايرًا له عندما يوجد على انفراد أو متجاورًا مع عناصر أخرى، لأنه في البنية عبارة عن وظيفة بنيوية.

٣- **التحويلات** والمقصود بهذا القانون أن البنية ليست سكونية جامدة بل إن دخول أي عنصر جديد فيها يؤدي إلى تحولها، وكذلك الأمر عندما يخرج عنصر من عناصرها.

٤- **الضبط الذاتي** أو الاحتفاظ بالتوازن دائما، فالبنية دائما تضبط نفسها وتحافظ على توازنها رغم إمكانية احتوائها على بنى فرعية.

دخلت البنيوية للدراسات اللغوية من خلال دراسة مؤلفات فردينان دي سوسيير الذي يعتبره كثيرون المؤسس الحقيقي للبنيوية في الدراسات اللغوية، ثم انتقلت النظريات البنيوية من مجال اللغويات إلى مجال الدراسات الأدبية، من ثم نظر إلى النص الأدبي على أنه مثل الجملة،أو أنه جملة ولكن كبيرة، من ثم طبقوا عليه كل القوانين التي تنطبق على الجملة، ونشأت نظريات بنيوية كثيرة تتناول عناصر البناء في كل من الرواية والقصة والشعر والدراما تناولًا نحويًا، وتناول علماء اللغة أمثال هاليداي و روجر فاولر وديفد لودج وجيفري إن ليتش

---

(١) جان بياجيه ،البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ١٩٨٥ ص ٨

النصوص الأدبية وبخاصة الرواية تناولًا لغويًا.

وأصبحت الوظائف اللغوية الستة عند جاكوبسون أو الثلاثة عند هاليداي أو الاثنان عند جيليان برون وجورج ييل هي الأساس الوظيفي للنص الأدبي أيضًا.

وتعددت النماذج البنيوية المعتمدة على المنهج البنيوي، فكان هناك نموذج رولان بارت الذي اعتمد على تقسيم بنية النص السردي إلى ثلاث مستويات هي:

١- مستوى الوظائف. ويقصد به الوحدات السردية الصغيرة، فكل مقطع سردي يمثل وظيفة معينة، أي أنه يدل على عنصر من عناصر البنية، مثل أفعال الشخصيات، أو وجود الأشياء أو الأوصاف، أو الحركة في الزمان أو المكان، ويقسم بارت هذه الوظائف إلى قسمين: وظائف توزيعية، وهي الوظائف التي ترتبط مع الوظائف الأخرى بروابط سببية، كأن يذكر في أول الرواية أن البطل اشترى بندقية، ثم يذكر في وسط الرواية أنه استخدمها في ارتكاب جريمة، النوع الثاني وظائف غير توزيعية، ويسميها «قرائن» وهي التي ترتبط بوظائف أخرى، مثل وصف المناظر الطبيعية، وتعداد أثاث المنازل، وغير ذلك ثم يقسم الوظائف التوزيعية إلى وظائف توزيعية أساسية هي العمود الفقري للحكاية، وثانوية هي المكملة لها، ثم يتحدث عن نمطين من أنماط تركيب البناء السردي، هما التوالي والاستتباع.

٢- مستوى الأعمال وهو يتعلق بالأفعال التي تصدر من فاعلين أو التي تقع على مفعول بهم، ويرى أن نظام الفاعل والمفعول في السرد يأخذ الشكل نفسه لنظام الفاعل والمفعول في الجملة، فالفاعل فيهما هو العامل.

٣- مستوى الإنشاء. وهو المستوى اللغوي وهو يمثل أشكال التواصل بين كاتب ضمني في السرد يوجه خطابه إلى قارئ ضمني.

وهناك نموذج آخر لجيرار جينيت، يقسم فيه مستويات البنية السردية إلى ثلاثة

أيضًا هي: القصة، والخطاب والسرد، واستخدم الموازنة بين زمان القصة وزمان السرد من حيث الحجم والسرعة والاتجاه في تحليل بنى النصوص السردية، وهناك نموذج انثربولوجي لشتراوس ونموذج لتودروف...وهكذا.

أزمة المناهج الداخلية في البيئة العربية.

تزامن استيراد المناهج الداخلية في تحليل النص - مثل الأسلوبية والشكلية والبنيوية - مع ظهور الموجة التي أطلق عليها أصحابها اسم الحداثة،وهي موجة ظهرت في سبعينيات القرن الماضي علي يد الجيل الذي شهد انهيار الحلم القومي إثر هزيمة العرب سنة ١٩٦٧

كما تزامن استيراد هذه المناهج مع تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادي، والتحول المفاجئ إلى اقتصاديات السوق، وما صاحب هذا التحول من تغيرات اجتماعية وأخلاقية وتبدل في القيم، حتى إن بعض الباحثين عد استيراد هذه المناهج جزءا من استراتيجية ثقافية هدفها خدمة الرأسمالية عن طريق شغل النقاد والأدباء بالآليات الفنية الداخلية للنصوص، ومن ثم صرفهم عن المشاركة في التعبير عن القضايا الوطنية والمشكلات الاجتماعية.

لكن المشكلة الحقيقية أن استيراد هذه المناهج في هذه المرحلة لم يكن تأثرًا أو اقتباسًا أفادوا منه في إبداع فكر جديد كما كان الشأن في المراحل السابقة التي شهدت تأثرأ بالمناهج والنظريات الغربية، بل كان نقلًا لنتائج هذه النظريات والمناهج يشبه استيراد الملابس الجاهزة، وفي أحسن الأحوال كان يشبه النماذج (الباترونات).

وهذا الداء لم يصب النقاد الرواد امثال العقاد وطه حسين ومندور، رغم تأثرهم بالنظريات الغربية، فالعقاد مثلًا تأثر في كتاباته عن العباقرة بفكرة السوبرمان عند نيتشه وفكرة الأبطال عند كارليل، لكنه أنتج فكرًا عربيًا لا يمكن

أن ينسب إلا إلى العقاد نفسه، وكذلك الأمر بالنسبة لمنهج طه حسين في كتابه عن الشعر الجاهلي، فقد تأثر بمنهج ديكارت وبالنقد التاريخي للنص عند لانجلوا وسونيوبوس، ومع ذلك لا يمكن أن ينسب منهجه إلا إلى طه حسين نفسه باعتراف المستشرقين أنفسهم، أما ما كتبه أبناء هذا الجيل عن الأسلوبية أوالشكلية أو البنيوية فلا يمكن إلا أن ينسب إلى توما شفسكي أو رولان بارت أو تودروف أو غيرهم من منظري هذه المناهج في الغرب، فهم مجرد مستوردين أو متعهدين لترويج النظريات الغربية المستعملة.

أما من تجاوز منهم هذا المستوى النظري وحاول فتح أغلفة هذه النظريات بغية تطبيقها على الأدب العربي الحديث وأحيانًا القديم، فإنه اكتفى بالنتائج والأدوات التي أفرزتها هذه النظريات عند تطبيقها على الأدب الغربي، من ثم جاءت التطبيقات العربية ميكانيكية وجافة، وفي أحيان كثيرة غير ملائمة، لأن هذه الأدوات التي استخدمها الباحث العربي ليست على مقاس النصوص، لأنها منتزعة من بيئة غير بيئتها، لذلك شبه الدكتور محمد عبد المطلب هؤلاء الباحثين بالسباكين، في أنهم يحملون عددًا محدودًا من الأدوات، ويحاولون أن يحللوا به كل نص، ففي مجال السرد مثلا يحللون أي نص عن طريق استخدام ثلاثة مفاتيح، هي: المكان والزمان والتبئير.من ثم اتسمت كتاباتهم بالتكرار والغموض والمصطلحات الغريبة، وامتلأت بالرسوم البيانية والنقول والترجمات الركيكة.

وأما من حاول أن يثبت أمام هذا التيار الجارف من النقل، فقد تشبث باستدعاء العناصر المشابهة من التراث القديم لمجابهة هذا الفكر المستورد، كأن يرى أن نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني تشبه الفكر الأسلوبي عند جاكوبسون أو فكر تشومسكي، أو يرى أن الأسلوبيات ليست إلا علم المعاني أو البيان في البلاغة العربية، وهذا لا يعدو أن يكون حيلة العاجز - كما يقال- لكن

يبدو أن هذا الطابع العقيم كان سمة لهذه المرحلة، وأن سمة الاستيراد والاستهلاك في كل شيء كانت قدرًا أصاب حياة هذا الجيل الذي وصفه أحد أبنائه بأنه ضائع.

ومما عمق الطابع الاستهلاكي في مجال المناهج الأدبية في هذه المرحلة أن الحداثيين العرب رفعوا شعارًا آخر كان أكثر ضررًا من شعار القطيعة مع التراث وهو أن النظريات الأدبية لا وطن لها،ولا هوية لها، وأنها محايدة من الناحية الأيديولوجية، مثل النظريات الرياضية والفيزيائية، وهذا ما أضعف لديهم الجهاز الهضمي الحضاري، مما جعلهم يبتلعون النظريات المستوردة ابتلاعًا دون أن تهضم وتتحول في عقولهم إلى دماء منهجية وأنسجة نظرية جديدة، يقول حسن حنفي مشخصًا هذه الحالة التي سماها «الابتسار الحضاري» : «لكن عيب هذه الطريقة هو الابتسار الحضاري أي جعل علوم التفسير مقصورة على التراث الغربي دون غيره، باستثناء بداياتها الأولى، ثم تعميمها على كل تراث، مع تعميم ظروفها الخاصة وطمس معالم أية ظروف مغايرة، في حضارات أخرى تنشأ علوم التفسير منها، مع العلم بأن واضعي أصول هذا العلم في التراث الغربي المعاصر يعترفون بأنه كذلك، وليس علمًا عامًا للبشرية جمعاء، على ما يدعيه المستغربون، أنصار التراث الغربي كممثل وحيد للثقافة العالمية، وفي علوم التفسير هناك مدارس فرنسية والمانية وبريطانية،وهناك مادة إسلامية ومسيحية ويهودية وبوذية، وتكون نتيجة هذا الابتسار الحضاري هو إطالة مرحلة النقل وتأخير مرحلة الإبداع، طالما أن معدل الإنتاج الثقافي في الغرب أعلى بكثير من معدل نقله إلى خارج الغرب، وتصبح هناك حضارة واحدة هي المبدعة والرائدة والمركز، والحضارات الأخرى الناقلة والتابعة والمحيط »[(١)] .

---

(١) حسن حنفي وآخرون ، الهرمينوطيقا والتأويل ، مجلة ألف ط٢ الدار البيضاء ١٩٩٣

وليس معنى ذلك أننا ندعو إلى التقوقع وعدم الإفادة من الحضارات الأخرى وخاصة الحضارة الغربية، بل على العكس من ذلك ندعو إلى اعتبار التراث الإنساني كله ملكًا للبشرية، ينبغي علينا التفاعل معه واستثماره، إذ لا تقدم إلا بالإفادة من كل عقل أيًا كان وطن هذا العقل أو عقيدته، لكن الذي نرفضه هو التقليد وذوبان الذات في الآخر الاتكالية والأخذ بدون تمثل أو هضم.

نظريات القراءة

الاهتمام بقراءة النصوص الأدبية أو غير الأدبية ليس جديدًا، فقد تحدث إفلاطون عن تأثير الشعر في القراء وشبه هذا التأثير بجاذبية حجر هرقل (المغناطيس) للحديد، وعزا هذا التأثير في النص الشعري إلى قوى غيبية يستمدها الشاعر بدوره من الآلهة، أما أرسطو فقد تناول قضية التأثير الشعري فيما أسماه بالتطهير، وفي النقد العربي القديم أحاديث مطولة وكثيرة عن تأثير الشعر في مستمعيه، فقالوا: «إنه يرفع من قدر الوضيع الجاهل، مثلما يضع من قدر الشريف الكامل»[(١)] ورووا عن النبي ﷺ أنه قال: «إن من البيان لسحرا» وأوردوا أخبارًا وأساطير كثيرة عن تأثير الشعر، حتى إن أبا الفرج الأصفهاني روى أن النبي ﷺ عندما سمع الأبيات الشعرية التي أنشدتها قتيلة بنت الحارث في رثاء أخيها النضر الذي قتل في غزوة بدر تاثر ﷺ بهذه الأبيات فقال: «لو سمعت هذا قبل أن أقتله ما قتلته»[(٢)]، وحفلت الدراسات العربية وغير العربية بتفسير الكتب الدينية وتأويلها وبشروح الشعر.

ومع بزوغ فجر النهضة الأوربية الحديثة وتطور مناهج العلوم الطبيعية وتأثير هذه المناهج على مناهج البحث في العلوم الإنسانية، فظهرت المناهج الوضعية

---

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ن دار الجيل بيروت ١٩٨١ ج ١ ص ٤٠

(٢) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٠ ج١ ص ٢٠

التي تبحث عن القوانين التي تحكم بنية العمل الأدبي، مثل المنهج البنيوي والمناهج التي تبحث عن القوانين التي تحكم قراءة العمل الأدبي واستنباط المعاني الكامنة في هذا العمل أو الناشئة عن تلقيه

وهناك عوامل كثيرة أدت إلى ظهور نظريات القراءة الحديثة في الدراسات الأدبية، منها انتشار الفلسفة الظاهراتية على يدي هوسرل،وهي فلسفة ترى أن تصور الشيء أهم من حقيقته نفسه، ومنها انتشار الفكر التداولي البراجماتي الذي يقوم الأشياء بناء على نتائجها وليس على حقائقها الموضوعية، ومنها ظهور بعض الأفكار الشكلانية المتعلقة بالتغريب والشعرية، و تأثير نظرية النسبية وعلم الاجتماع الأدبي المتأثر بالفكر الماركسي، وغيرها من العوامل التي وجهت الأنظار نحو قراءة النص الأدبي وليس حقيقته الموضوعية الكامنة في الجسد اللغوي أو إبداعه أو قوانينه الداخلية وبنيته التركيبية، نتيجة لذلك ظهرت نظريات عديدة في قراءة النص كل منها تتناول القراءة من زاوية خاصة، لكنها جميعًا كانت تهدف إلى استنباط القوانين التي تحكم عملية القراءة،،مثل السيميوطيقا والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي والتفكيكية ونقد استجابة القارئ. ولعل أسبق هذه المناهج هو علم العلامات، لأنه ذو صلة وثيقة بالمنهج الاجتماعي الذي سبق الحدث عنه في الفصل السابق.

علم العلامات (السيميولوجيا).

نشأت الفكرة السيميوطيقية مثل البنيوية في ظل الرغبة في تحويل المناهج اللغوية والأدبية إلى علم مقنن له قواعده ومناهجه التي تشبه مناهج العلوم الطبيعية وقواعدها، لكنها لا تبحث مثل البنيوية عن البنية التكوينية للعمل الأدبي، بل عن العمل الأدبي بوصفه علامة دالة على مدلول أو على أنه منظومة من العلامات الدالة على منظومة من المدلولات، لأن اللغة نفسها عند السيميوطيقيين ليست إلا

منظومة من العلامات، فالصوت اللغوي المكون كلمة «شجرة» (أي مجموع أصوات الشين والجيم والراء والتاء المربوطة) هو العنصر الدال، أما الصورة الذهنية التي تستدعى في ذهن المتلقي عند سماع كلمة شجرة فهو المدلول، أما الشجرة الحقيقية التي نراها في الحقل والحديقة والشارع فهي المرجع، ويرى السيميولوجون أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية، أي أنه لا توجد أية علاقة طبيعية أو مشابهة شكلية أو نفسية بين صوت كلمة شجرة ومدلولها، ولا بين كلمة أسد وبين الأسد نفسه.

وكل أمة من الأمم لها منظومة خاصة ومحددة من العلامات تعبر عن منظومة مماثلة من المدلولات، كل دال فيها له مدلوله، وليس شرطًا أن تكون الدوال أصواتًا، بل يمكن أن تكون أشياء أو صورًا أو أرقامًا أو إشارات وخطوطًا وأشكالًا هندسية أو شارات،أو أمكنة أو أشياء مصنوعة أو طبيعية، وفي هذه الأحوال يكون للعلامة الواحدة وظيفتان، الأولى نفعية والأخرى سيميوطيقية، مثل كلمة أسد، فإن معناها النفعي يدل على الحيوان المفترس المعروف، أما مدلولها الذي وظفها المجتمع العربي للقيام به فهو الشجاعة، وكذلك الأمر لكلمات ثعلب وثعبان ومفتاح وباب.

هذه المنظومة السيميوطيقية يصنعها الوعي الجمعي لكل شعب من الشعوب أو كل أمة من الأمم، وهي التي تدل على ثقافتها، والإطار العام للغتها، ومن ثم فإن هذه المنظومة هي الوجه السيميوطيقي لهذه الأمة، وقد أطلق على هذه المنظومة مصطلح «نص» من ثم فإن هناك النص الياباني، والنص الصيني والنص العربي، ويمكن تحليل النصوص الأدبية التي انجزت في هذه الثقافة وتفسيرها حسب هذه المنظومة السيميوطيقية لهذه الثقافة، لذلك أمكن تحليل عناصر الرواية والمسرح والشعر تحليلًا سيميوطيقيًا، عن طريق تتبع الدلالة التي تحملها الأماكن المغلقة

في الرواية مثل السجن، والدلالة التي تحملها الأماكن المفتوحة مثل الشارع والصحراء والبحر، ومثل دلالة ملابس الشخصيات في العرض المسرحي، والألوان في الصورة الشعرية، وهكذا، وبهذا يمكن فهم النصوص وتحليلها واستنباط القوانين والقواعده التي تحكمها.

أما الهيرمينوطيقا فهو العلم الذي يختص بتقنين تفسير النصوص وتأويلها،أي استنباط القوانين التي تحكم عملية التفسير والتأويل تقنينًا علميًا تجريبيًا، من خلال تتبع القراءات المنجزة، وذلك عن طريق دراسة التحيز المسبق لدى القارئ دراسة علمية، فالقارئ عندما يقبل على قراءة النص يكون محملا بمجموعة كبيرة من المعارف والخبرات والاتجاهات السابقة، وهذه المعارف والخبرات والاتجاهات هي التي تحدد إنتاج الدلالة من النص أو ترسم معالم الصورة التي يرسمها هذا القارئ نتيجة لقراءته للنص، لأن مفهوم القراءة حسب هذه النظرية ليست مجرد شرح أو تفسير أو تأويل للمادة المقروءة ينتج عنها تلخيص لما أراد المؤلف أن يقوله، بل هي إعادة بناء للنص طبقًا لتصور القارئ.

من ثم فإن النص الواحد عندما يقرأ قراءة هيرمينوطيقة يصبح نصوصًا متعددة بتعدد القراء بل بتعدد القراءات،لأن كل بناء جديد للنص تشترك فيه الخبرات السابقة للقارئ والمعلومات التي يعرفها عن المؤلف، ليس شرطًا أن تكون هذه هي المعلومات الحقيقية، بل المهم هو الصورة التي في ذهن القارئ الآن ساعة القراءة عن حياة المؤلف وعن ظروف تاليف النص والبيئة المحيطة به والإطار الاجتماعي الذي أبدع فيه، والمعلومات التي يعرفها عن النوع الأدبي الذي ينتمي له، والنماذج الرفيعة التي اطلع عليها القارئ والتي تعد بمثابة التراث لهذا النوع، كل ذلك يشارك في بناء التصور الذي يصنع النص الهيرمينوطيقي، وبذلك فإن كل قراءة جديدة للنص عبارة عن إعادة إبداع له، هي استدعاء أو استنساخ لروحه في

صورة جديدة.

على أن الهيرمينوطيقا ليست خاصة بقراءة النصوص الأدبية فحسب، بل تشمل قراءة النصوص الدينية والفلسفية، لأنها تهتم بالمفاهيم الذهنية وليس المشاعر والأحاسيس الوجدانية، مثل قراءة ابن سينا لأرسطو، وقراءة ماركس لهيجل، وقراءة نجيب محفوظ لفكر الإخوان،وليست الهيرمينوطيقا خاصة بقراءة فرد لأعمال فرد آخر، بل قد تكون قراءة لطائفة من قبل طائفة أخرى أو قراءة حضارة لحضارة أخرى، أو قراءة عصر لعصر آخر داخل الحضارة الواحدة،مثل قراءة الأشاعرة للمعتزلة، وقراءة أبناء الحضارة الغربية للحضارة الإسلامية، وقراءة الجيل الحالي لفكر الأجيال السابقة، وهكذا.

وفائدة هذه القراءة أنها تجدد روح النصوص وتبعث فيها الحياة وتكتب لها البقاء بطريقة علمية وليس مجرد انطباعات أو جدل أو حوار تلقائي، لأنها استثمار للمعلومات الجديدة التي تتاح للقراء وللرؤى المتنوعة التي لم تتح للكاتب أو للقراء السابقين، وفتح لمغالق النص وتفجير لطاقاته الكامنة.

التفكيكية

يدل مصطلح التفكيك De construction في صيغته اللغوية على أنه نقيض البنيوية construction، وهذا يصدق أيضًا على الفارق بين المدلول الاصطلاحي لكل من البنيوية والتفكيكية، فالأسس الفلسفية للبنيوية قامت في ظل فكرة المركزية، أي فهم العالم في ظل وجود مركز له يكون بمثابة المركز بالنسبة للدائرة، من ثم فإن هذا العالم في ظل هذه المركزية يكون بنية موحدة، وكذلك الأمر مع كل وحدة من وحدات هذا العالم، أما التفكيكية فقد نشأت في ظل الفكر النسبي الذي يستبعد مبدا المركز Logo، ومن ثم لم يعد هناك مجال لفكرة الإسناد التي ترى أن هناك أصلًا وأن هناك فرعًا له، فليس الرجل هو الأصل عند التفكيكيين والمرأة

هي الفرع، بل كل منهما أصل للآخر، وكذلك الأمر بالنسبة للخير والشر، والقراءة والكتابة،والحاكم والمحكوم،والمعلم والمتعلم، والروح والجسد، أذ لا يكون الرجل رجلًا إلا إذا كانت هناك امرأة، ولا يكون خير إلا بوجود الشر، ومن ثم فإن معنى كل كلمة في اللغة لا تستمد معناها إلا من خلال الكلمات التي تحتويها هذه اللغة، ولما كانت اللغة متطورة ونامية، ويطرأ عليها كل لحظة كلمات جديدة ومعان جديدة وتموت فيها كلمات وتحل كلمات محل كلمات، فإن كل كلمة في اللغة تكون في حالة انتقال دائم، في حالة مخاض تتخلى فيه عن معنى وتستقبل معنى آخر، ولذلك فإن أي نص لغوي فإنه لا نهائي في معناه، لأنه غير ثابت الدلالة،ومعنى ذلك أن أي قراء لنص ما فإنها هدم وتفكيك للقراءات السابقة، وأن أي تحليل للنص ليس بحثًا عن القوانين التي تحكم بنيته - كما يفعل التحليل البنيوي- بل البحث عن تفكيك هذا البناء وهدمه وإبطال قراءات سابقة.

قرأ دريدا - وهو مؤسس فلسفة التفكيك - التراث الغربي من هذا المنظور التفكيكي واستنتج أن التراث الذي شيدته الحضارة الغربية كله منذ إفلاطون حتى الآن يعتمد على تضخيم سلطة منطق العقل، حتى تحولت هذه السلطة إلى خرافة صدقها الأوربيون، لأن العقل الأوربي كان لا يتصور شيئًا دون أن يكون لهذا الشيء مركز، فصنع لكل ما يدور بذهنه مركزًا أطلق عليه مرة اسم «الوجود» وحينًا آخر أطلق عليه اسم «الماهية» وحينًا ثالثا اسم «الله» كل ذلك عند دريدا مجرد وهم ميتافيزيقي، ويرى أن السبب في هذا الوهم أن الفكر الغربي خلط بين وجود الشيء وبين حضوره، والفارق بينهما عنده، أن الحضور متعلق بالوعي بالشيء، وليس بوجوده الحقيقي، فقد يكون الشي ء موجودًا ولكنه لم يدخل في حيز الوعي ومن ثم لا يكون حاضرًا، كأن يكون هناك كنز في بيت رجل فقير وهو لا يعرف، فهذا الكنز موجود بالفعل ولكنه ليس حاضرًا، وبالعكس قد يكون

الشيء حاضرًا في أذهان الناس ولكن لا وجود له في الحقيقة، الفكر الغربي - كما يرى دريدا - استند في فهمه للعالم على حضور مركز صنعه هو في مخيلته وأسند إليه كل تصوراته.

أما نظرية الفاعلية فهي مثل الهيرمينوطيقا تعنى بآليات قراءة المعاني والدلالات الذهنية ولا تتطرق إلى المشاعر والأحاسيس،أوإلى تذوق النص، لكنها لا تهتم بالقارئ الخارجي الذي يفهم النص، بل بالقارئ في داخل النص، ولا تهتم كذلك بعملية القراءة في ذاتها، بل بالإمكانات القرائية الموجودة داخل النص، لذلك يقول أمبرتو إيكو في مقدمة كتابه «القارئ في الحكاية» مبينًا العلاقة بين قراءة النص والبنى الداخلية فيه: «إن كل وصف لبنية النص ينبغي أن يكون وصف حركات القراءة التي يقتضيها في آن معًا على ما يبدو لي، فإن هذين المظهرين يكمل أحدهما الآخر»[١].

وأما نظرية التلقي فهي ترتبط ارتباطا مباشرًا بالقارئ، أي أنها تعتمد على أن أي قارئ عندما يستقبل عملًا أدبيًا أول مرة استقبالًا جماليًا فإنه يتذوقه بناء على مقارنة قيمة هذا العمل من الناحية الجمالية بالأعمال الأدبية التي سبق لهذا القارئ نفسه أن قرأها من قبل، ولذلك فإن ياوس وهو أبرز مؤسسي هذه النظرية في ألمانيا يرى أن القراءات السابقة هي التي تحدد المجال أو الأفق الذي يتوقع القارئ أن يأتي النص في إطاره،ثم يأتي النص عند قراءته الفعلية محققًا لتوقعات القارئ أو كاسرًا لهذه التوقعات متجاوزًا لحدودها، ويطلق ياوس على هذا المجال الذي يرسمه القارئ في عقله للنص قبل قراءته اسم «أفق التوقعات»، ثم يحدد ياوس ثلاثة أشكال هي المسئولة عن إنشاء أفق التوقعات في ذهن القارئ،

---

(١) أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٦ ص ١٠

هي:

١- معرفة هذا القارئ بجماليات الجنس الأدبي الذي ينتمي له النص المقروء.

٢- العلاقات مع الأعمال الأدبية في البيئة الزمانية والمكانية التي أنشئ فيها النص.

٣- العلاقة بين المكونات الواقعية العملية والمكونات الخيالية، أي العلاقة بين الوظيفة العملية للغة والوظيفة الخيالية.

بناء على هذه المعطيات شيد ياوس نظرية جديدة في تاريخ الأدب، لا تعتمد على تطور الأعمال الأدبية ذاتها أو بنيتها الداخلية أو موضوعاتها، وإنما تعتمد على قراءتها، لذلك ينقل روبرت هولب عبارة لـ«ليفين شوكنج» (Levin L. Schucking) كتبها سنة ١٩١٣ تعد بمثابة التنبؤ بهذه النظرية يقول فيها: «ما الذي كان مقروءًا في زمن بعينه لدى الطبقات المختلفة في الأمة، ولماذا كان مقروءًا، هذا ما ينبغي أن يكون السؤال الأساسي لتاريخ الأدب»[(١)].

نظرية التلقي هذه كانت استجابة للحركات الفكرية والنقدية التي ظهرت في ألمانيا في منتصف القرن العشرين، والتي تقوم على نقد فكرة الانعكاس الماركسية التي أصلها لوكاتش وتلاميذه، كما كانت تنتقد إقحام المفاهيم الوضعية التي تحاكي مناهج العلوم الطبيعية في كتابة التاريخ الأدبي، لأن هذه المفاهيم تعالج الأعمال الأدبية كما لو كانت هذه الأعمال نتائج لأسباب مادية تجريبية يمكن التأكد من صحتها.

وبالتوازي مع هذه النظرية التي نشأت وازدهرت في التربة الثقافية الألمانية ظهرت أفكار نقدية مشابهة لها في التربة الأنجلو سكسونية، وسميت هذه الأفكار الغربية بـ«نقد استجابة القارئ».

---

(١) روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، سنة ٢٠٠٠ ص ٩٤

ونقد استجابة القارئ هذا ليس نظرية موحدة لها أسسها النظرية، كما هو الحال مع نظرية التلقي الألمانية، بل هي مجموعة من الأفكار التي ظهرت في أعمال عدد من النقاد الأمريكيين والإنجليز الذين اهتموا بقراءة النص وحاولوا اشتقاق معايير نقدية تجمع بين الأثر النفسي الذي يحدثه العمل الأدبي،وبين الانطباعية والنسبية.

كما تشمل بعض هذه الأفكار البحث عن مواقف المؤلفين من قرائهم، وأنواع هؤلاء القراء، والدور الذي يقوم به القراء الفعليون في تحديد المعنى الأدبي،كما تتناول القالب الافتراضي الذي يعده المؤلف داخل النص لكي يتقمصه القارئ الحقيقي عند قراءته للنص، وهي التقنية المعروفة بالقارئ الصوري، وتتناول هذه الأفكار أيضًا الراوي والمروي عليه في النص السردي، والقارئ الضمني، وصورة القارئ النموذجي أو المثالي، وغير ذلك من الأفكار المتنوعة التي أفادت من علوم النفس والاجتماع ومن النسبية ونظريات النقد الجديد ومن التفكيك.

التداولية

أما التداولية فهي طريقة في قراءة النصوص تاثرت بالفلسفة البراجماتية، وهي يعتمد على أن الحقيقة لا تكمن في القوانين التي تحكم الظواهر بل في التطبيقات العملية المتمثلة في النصوص الأدبية نفسها، من ثم فإن التجريب عند أنصار هذه الطريقة هو المبدأ السائد، لأن الأدب والفن عند البراجماتيين يكمن في التأثير الذي يحدثه النص في المتلقين وليس الجمال، ومن ثم فإن كل ما يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية فهو مباح.

لأن أي عنصر من العناصر التي يمكن أن تشارك في صناعة الأثر الذي يشعر به المتلقي يكون مشروعا لمنشئ النص وفي الوقت نفسه موضوعا لاهتمام

الباحث الأدبي، لذلك اهتم الدارسون للأدب حسب هذا المنهج بعتبات النص، أي بالعنوان الرئيس والعناوين الفرعية، وبطريقة رسم الحروف الكتابية وبصورة الغلاف في الرواية أو الديوان وبألوان الغلاف ونوع الورق وحجم الكتاب، وبكل ما يحيط بالنص من عوامل يمكن أن تشارك في صناعة الأثر النهائي الذي ينطبع في ذهن القارئ، وهذا يجعل النصوص الأدبية وغير الأدبية سواء في تحقيق هذا الهدف، بل ربما تكون العناصر غير الأدبية أجدى.

ومما أدى إلى شيوع هذا المنهج أنه منهج مثالي بالنسبة للأشكال التعبيرية المستحدثة مثل النصوص المعدة للدعاية والإعلان، بهدف التأثير في الجماهير و ترويج المنتجات التجارية أو السياسية و الدعاية للأفكار والمذاهب، وكذلك المواد التي تعد للنشر في وسائل الإعلام كالتلفزيون والصحف والإذاعات.وقد أثمر التطبيق العملي لهذا المنهج أدبيات أقرب لأدبيات البلاغة السوفسطائية التي كان هدفها التأثير في المتلقين بكل حيلة أو وسيلة ممكنة.

والذي أدى إلى التباس الأمر على بعض النقاد فجعلهم ينبهرون بهذه الطريقة، أن اللذة المصاحبة لتلقي الأعمال الأدبية والفنية تلتبس في أذهانهم مع اللذة التي تنشأ من أمور أخرى، مثل المثيرات الناشئة من إثارة الغرائز أو النزوات أو المفاجئات، لذلك خلطوا بين الجمال واللذة، وقرنوا بين الفن والتأثير، مع أن العمل الأدبي أو غير الأدبي قد يكون مؤثرًا وفي الوقت نفسه لا يكون جميلًا، يقول محمد زكي العشماوي: «قد يكون الأثر الفني باعثًا على اللذة وقادرًا على توليد أكبر قدر من الإحساس بالمتعة ويكون في ذات الوقت رديئًا من الناحية الفنية، وقد نقرأ قصيدة شعرية أو نستمتع بلوحة فنية في لحظة ما ثم تتغير اللحظة ويتغير الموقف النفسي فإذا اللوحة يختلف تأثيرها، وإذا القصيدة الشعرية تفقد مذاقها أو معناها، وهذا وحده يلفى دليلًا على أن اللذة ليست دائمًا معيارًا صادقًا أو سليمًا

لقياس الفن أو دليلًا على وجوده»[1]

بالإضافة إلى ذلك فإن كثيرًا من الأدوات المصاحبة للعمل الأدبي والتي يهتم بها التحليل البراجماتي للنصوص لا علاقة للمؤلف بها، مثل تصميم غلاف الديوان الشعري، وأشكال الصفحات، ولون الورق وحجمه وأحجام الحروف وغير ذلك من الأمور التي تتغير بتغير الطبعات، إلا إذا كانت هذه الأمور جزءًا من النص نفسه، كأن يكون المؤلف نفسه فنانًا تشكيليًا يرفق أشعاره برسومات يصنعها هو، أو أن يجعل الإشارات والتوجيهات في المسرح جزءًا من النص نفسه، أما أن نحلل ديوان المتنبي مثلا فنتحدث عن تأثير الرسومات التي وضعها هذا الناشر أو ذاك فهذا أمر لا يقبله المنطق.

لذلك فإن الجهود التي تبذل في مجال البلاغة والنقد الفني التي تحاول اكتشاف القوانين التي تحكم التأثير في المتلقي من خلال ما يسمى بالعتبات أو الأشكال والمؤثرات الخاجية وغيرها من الأمور التي تجعل الفن مجرد صناعة إعلانية يراد منها التاثير على المتلقي وتوجيه الجمهور إنما هو جهد لإخضاع الفن للمنفعة، وانسياق وراء اتجاهات تسويقية تتعامل مع الفن بوسائل الدعاية وتقيس قيمته بمعايير وسائل الإعلان،ولعل السبب في ذلك هو تفشي الثقافة النفعية الاستهلاكية المصاحب للرأسمالية المتوحشة، تلك الثقافة التي يباع فيها مالا يباع، كالجمال والأخلاق والذوق ويستأجر الأدباء في أعمال الدعاية.

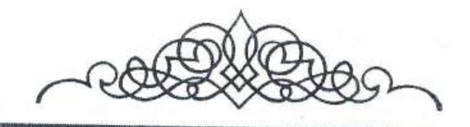
نعم تصلح هذه النظرية البراجماتية في دراسة شبه الأدب مثل الشعارات السياسية والنصوص الإعلانية والأعمال التلفزيونية والسينمائية الموجهة وفي وسائل الإعلام التي تسخر لتوجيه الرأي العام، والتوجيه المعنوي في للجنود في

---

(١) محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية، ١٩٨٠ ص ١١

ساحات القتال والحروب النفسية و الثقافية، لكنها لا تصلح أن تكون أداة لاكتشاف جمال الأدب الرفيع الذي يزدهر في ظل الحرية في الهواء الطلق كالزهور البرية.





نقد المناهج الداخلية

على الرغم من أن المناهج الداخلية ضبطت البحث الأدبي وقدمت معايير موضوعية في تشريح النصوص فإنها لم تصل بالدراسات الأدبية إلى درجة العلمية، بل جففت البحث الأدبي، واعتنت بالجوانب المادية في النصوص، وأهملت أهم ما في الإبداع الأدبي وهو روحه، ولعل ذلك كان راجعًا للأسباب التالية:

١ـ غواية العلمية.

فمن خلال هذا العرض لتطور المناهج الداخلية في مجال الدراسات الأدبية نلاحظ أن أصحاب هذه المناهج - رغم اعترافهم بطبيعتها الخاصة - يستعيرون مناهجهم في البحث من العلوم الطبيعية، ويحاولون إلحاق مناهج الدراسات الأدبية بركب هذه العلوم الطبيعية، آملين أن تتخلص مناهج الدراسات الإنسانية من وصمة التلقائية والانطباعية، يحدوهم الأمل في أن تحظى هذه مناهج هذه العلوم بالثبات والصدق الذي تحظى بهما العلوم الطبيعية، نظرًا لأن العلوم الطبيعية كانت هي الأسبق إلى اكتشاف الأدوات والوسائل والمقاييس الإمبريقية والمناهج التي تقيس الظواهر الفيزيقية والكيميائية في المواد المدروسة قياسًا رقميًا دقيقًا، وهذا أمر مفهوم و متوقع،لأن العلوم الطبيعية مثل الفيزياء والكيمياء والأحياء تتعامل مع مواد فيزيقية ثابتة لها قوانينها الطبيعية الثابتة التي لا تتحول، مثل الحديد والنحاس والضوء والحرارة والمغناطيس، أما العلوم الإنسانية فمادتها الإنسان، أو ما يتعلق بالإبداع الإنساني من أدب وفكر وعاطفة وخيال وسلوك، وهذه المواد ليست ثابتة كثبات المواد الفيزيقية الجامدة، بل هي متقلبة

بتقلب قلب الإنسان وروحه وفكره وعواطفه وخياله،رغم ذلك كان هناك حرص على استعارة مناهج العلوم الطبيعية، بل المبالغة في تطبيق هذه المناهج، حتى وصل هذا الحرص في كثير من الأحيان إلى درجة الغواية.

لأن العلوم الطبيعية تطورت تطورًا هائلًا،وكان المنهج الذي يعزى له الفضل في هذا التطور هو المنهج التجريبي القائم على الاستقراء، فمعظم القوانين العلمية التي اكتشفت في الفيزياء والكيمياء والأحياء ينسب الفضل في اكتشافها لهذا المنهج التجريبي، وهو منهج يقوم على استنباط القوانين الكلية من خلال فحص الجزئيات، فعندما يكتشف أحد العلماء أن هذه القطعة من الحديد قابلة للمغنطة، ويدرس قطعة ثانية فيجدها قابلة أيضًا للمغنطة وقطعة ثالثة ورابعة يخرج بقانون عام يقول: «الحديد قابل للمغنطة» ويظل هذا القانون صحيحا مالم يكتشف عالم آخر في المستقبل أن هناك قطعًا من الحديد لا تقبل المغنطة عندئذ سوف يبطل القانون السابق.

هذا المنهج التجريبي بنظرياته المتعددة استعير من العلوم الطبيعية ليطبق في دراسة الأسلوب الأدبي وفي علوم السرد وفي علم النص، بل استعير في الدراسات اللغوية وعلوم الاجتماع والسياسة وسائر العلوم الإنسانية، فقد كان هناك اعتقاد ساد في الأوساط المعرفية العالمية منذ بداية النهضة الحديثة في أوربا، هو أن أي نشاط إنساني إنما تقاس درجة صحته أو خطئه بمدى اقترابه من هذا العلم، حسب المفهوم الوضعي التجريبي القائم على هذا المنهج،فكلما كان هذا النشاط أقرب إلى العلم الوضعي التجريبي كانت نتائجه أقرب للصواب وأبعد عن الخطأ، وقد أخذ هذا الاعتقاد أبعادًا أكثر مبالغة في البلاد المستهلكة للعلم أكثر مما هو الحال في البلاد المنتجة له، شأن كل مقلد، لأنه يكون أكثر تعصبًا له من المبدع نفسه.

لم تكن جهود النقاد ومؤرخو الأدب والمفكرون منصبة على اكتشاف مناهج

خاصة بالدراسات الإنسانية، أي اكتشاف مناهج تنبع من نصوصها وتتلاءم مع طبيعتها، بل كان دأبهم الحرص على اقتباس أو استعارة مناهج ونظريات العلوم الطبيعية، وهذا لم يكن خاصًا بالثقافة العربية، بل هو سمة عامة في الدراسات الإنسانية عامة، بسبب التقدم الهائل في مجال العلوم الطبيعية والانبهار الشديد بالنتائج التي حققتها هذه العلوم،وبسبب تأخر العلوم الإنسانية عن اللحاق بها في ركب العلم، مما أدى إلى أن مفهوم العلم نفسه ارتبط بالإنجازات المبهرة في هذه العلوم.

لكن السؤال الذي يكشف جدوى استعارة هذه المناهج ويبدد مزاعم المتعصبين لها هو:هل تحولت الدراسات الأدبية إلى علم تجريبي بمجرد أنها استعارت مناهج هذه العلوم الطبيعية؟ إن الواقع يثبت غير ذلك، فعلى الرغم من أن استعارة هذه المناهج أدى إلى ضبط البحث الأدبي وعدم تشتته أو استطراداته، وعمل على التقليل من الانطباعية والأحكام الذاتية القائمة على الاستبطان الذاتي والتأمل الحر، وأمد هذه الدراسات بأدوات جيدة لتشريح النصوص واستنباط النتائج غير أنها لم تحول هذه الدراسات إلى علم تجريبي، لسبب يسير وهو استحالة التزام هذه الدراسات بأهم شرط من شروط البحث العلمي،وهو عدم قابلية البحث الأدبي لإعادة التجربة مع إعادة النتائج نفسها عند توافر الأسباب.

بيان ذلك، أن الباحث في مجال النبات مثلًا قد ينجح في استنباط نوع جديد من الفاكهة عن طريق تطعيم نبات التفاح بنبات آخر مثل البرتقال، فهذه التجربة لا تعد اكتشافًا علميًا إلا إذا تمكن هذا الباحث أو غيره من الباحثين أن يتوصلوا إلى نفس هذا النوع الجديد من الفاكهة عندما يطعمون شجرة التفاح بشجرة البرتقال مرة أخرى، أي أن يعيدوا إجراء نفس التجربة التي أجراها هذا العالم وأعطت نفس النتائج،أذ لو لم تعط التجارب اللاحقة نفس النتيجة لكانت التجربة الأولى مجرد

صدفة لا يقاس عليها،ولكانت موضوعًا للشك فيها، لكننا في مجال الدراسات الأدبية لو حللنا الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ تحليلًا جيدًا،حسب مناهج لسانيات الخطاب المعاصرة مثلًا واستنبطنا منها نتائج محددة، ثم حاولنا أن تصنع نصًا جديدًا تتوافر فيه كل الصفات التي وجدناها في خطاب نجيب محفوظ في النص السابق فإننا لن نجد ما نجده في النص المحفوظي من جمال، بل سوف نجد أنفسنا أمام جسد نصي ميت ليس فيه روح الفن الذي أبدعه نجيب محوظ،ومثل ذلك يمكن تطبيقه على أشعار امرئ القيس وأبي نواس و شوقي، فقد يتشابه النصان في الخصائص الأسلوبية ومع ذلك يكون أحدهما جميلًا والآخر ليس جميلًا، لأن النص الأدبي مثل الإنسان يتمرد على التقنين، ولأن النصوص وكذلك الناس قد تتوافر في واحد منها كل المواصفات التي تتوافر في الآخر ومع ذلك يكون أحدهما مقبولا وجميلًا ويكون الآخر سمجًا باردًا لا يطاق.

معنى ذلك أن المناهج العلمية لا يتسنى لها أن تقيس روح النص الأدبي ولا جمال العمل الفني، بل ترصد مكونات جسده وتركيب هذا الجسد،ترصد صحته واعتلاله، وليس قبحه وجماله، إن هذه المناهج عند تطبيقها على النصوص والأعمال الفنية قد تنجح في وصف الجسد النصي، لكنها تفشل فشلًا ذريعًا في وصف روحه،إنها تشبه التحاليل الطبية التي تقيس مكونات الدم عند المريض، فهي تبين لنا مدى صحته أو إصابته بالأمراض، فتقول لنا إن هذا الإنسان سليم أو مريض، لكنها لا تميز بين الجميل والقبيح، من ثم فإن هذه المناهج لا تصلح لدراسة أهم مكونات العمل الأدبي وهو روحه أي الفن نفسه.

كما أن نتائج تطبيق هذا المنهج التجريبي القائم على الاستقراء في العلوم الطبيعية نفسها أصبحت موضع شك، لأن هذا المنهج يقوم على افتراض مشكوك في صحته، وهو أن الظواهر التي لم نختبرها بعد يجب أن تتشابه مع الظواهر التي

اختبرناها، وهذا مشكوك في صحته باعتراف الفلاسفة والعلماء الطبيعيين أنفسهم، فعمانويل كانت كان يقول بأن مبدأ السببية ليس موجودا في الواقع الحسي وإنما هو في العقل النظري فحسب، وقد شبه كارل بوبر استنتاج القضايا الكلية من القضايا الجزئية في المنهج التجريبي العلمي نفسه بمن يستنتج أن الإوز أبيض بعد أن يكون قد رأى إوزًا أبيض أيًا كان عدده [1] كما أن الاستقراء لا يصلح لدراسة المواد متناهية الصغر والأجرام المتناهية الضخامة.

حتى لو صدق هذا المنهج في العلوم الطبيعية – لثبات مادتها – لكنه نادرًا ما يصدق في الظواهر الفنية والذوقية، لأن الذوق الإنساني يتمرد على القواعد، بل إن هذا اللزوم بين ما جرب من الظواهر وما لم يجرب مشكوك فيه، إننا هنا لا نرفض فكرة الاستقراء في ذاتها رفضًا تامًا، لأنها أحد مظاهر العقل الإنساني،تشبه علاقة السبب بالمسبب، فالإنسان يأمن ركوب السيارة التي جرب ركوبها،ويتوقع أن تكون مريحة في المستقبل كما كانت في الماضي، ويأكل من الطعام الذي جرب نفعه، ويتوقع أن يكون كذلك عند أكله بعد ذلك، ويحكم بأن الرجال قصار القامة ماكرون لأنه جرب ذلك مع عدد من الناس، لكن نتائج هذه الفكرة في العلوم الإنسانية ليست قوانين صارمة، بل هي مجرد مؤشرات وعلامات قد تصدق في كثير من الأحيان.وبهذا فإن تشبث الباحثين في الدراسات الأدبية بالمناهج التجريبية القائمة على الاستقراء بعد انهيار اليقين في قدرة هذه المناهج التجريبية يعد ضربًا من الغواية،ومن ثم لا بد من البحث عن مناهج خاصة بهذه العلوم، وتتلاءم مع طبيعتها.

---

(١) مقدمة الترجمة العربية لكتاب " بنية الثورات العلمية " لتوماس كون ،ترجمة حيدر حاج إسماعيل ، ط مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ٢٠٠٧ ص١٤

٢ـ إهمال الذوق.

بالإضافة إلى ذلك فإن تطبيق مناهج العلوم الطبيعية ذات الطبيعة الذهنية التجريدية على النتاج الأدبي ذي الطابع الوجداني الذوقي كان ضارًا، لأنه أدي إلى قولبة الرؤى النقدية وإفساد الذوق الفني،وتجفيف منابع الذوق في البلاغة القديمة والحديثة، وتحويلها إلى قوالب ذهنية جاهزة كالسجع والجناس والطباق والتشبيه والاستعارة في البلاغة القديمة، وكالتبئير والزمان والمكان والعتبات والراوي والمروي عليه في الدراسات الحديثة،لأن هذه القوالب يمكن توافرها في الأعمال الجيدة وفي الأعمال الرديئة على حد سواء، فأصبح الطالب الذي يتعلم الأدب عن طريق هذه البلاغة وهذه الدراسات يبحث أولًا عن القالب الذي أصبح ذهنيًا محضًا كالاستعارة والتشبيه والجناس والراوي والمروي عليه ثم يلبسه في النموذج الذي يجده أو النموذج الذي يحفظه، دون أن يستخدم ذوقه أو فطنته في الإحساس بالجمال أو البحث في خصوصيات هذه الاستعارة وهذا الراوي، والبحث عن أسبابه من ثم تحولت البلاغة القديمة والدراسات الحديثة معًا إلى عمل ذهني خالص يعتمد على الذهن و الحفظ لا على الذوق والابتكار.

من ثم وقف طلاب الدراسات الأدبية الذين يستخدمون المناهج البنيوية والأسلوبية وغيرهما عند القوالب ولم يتجاوزوها، فقد أصبحت هذه القوالب بمثابة الأبواب النحوية، لأن الوصف النحوي يقف عند مدلول القالب ولا يتجاوزه إلى خصوصيات الذات المقولبة، مثال ذلك، أن عبارة مثل قولنا: «أنت رجل كريم» النحوي يقول لنا: إن الضمير أنت ههنا يدل على المخاطب، أي أن هناك شخصا يواجه المتكلم وأن المتكلم يتوجه له بالخطاب، لكن النحو لا يقول لنا من هو هذا المخاطب؟ هل هو علي أم محمد؟ هل هو كبير أم صغير؟ هل هو عاقل أم أنه غير عاقل؟ هل المتحدث يخاطب نفسه بهذا أم يخاطب غيره؟ النحو

لا صلة له بهذا لأنه مجرد وصف للقوالب، وكذلك تحولت البلاغة القديمة عندما تحجرت، وهكذا أيضًا تحول التحليل اللساني الحديث.

هكذا أدت تطبيقات المناهج العلمية في الدراسات الأدبية بل الإنسانية عامة إلى تجميد الدماء في هذه الدراسات وتصلب شرايينها وفقدانها لأهم الخصائص الإنسانية فيها وهي الحرية والمرونة والتسامح.

٣ـ تصلب الأحكام.

كما أن المنهج العلمي التجريبي لا يصلح لدراسة الفنون والآداب وعلوم الذوق، لأن هذا المنهج يعتمد على الفصل الحاد بين ما هو صواب وما هو خطأ، فالشيء في نظره إما صواب وإما خطأ، أبيض أو أسود، بينما العلوم الذوقية ليست كذلك، لأن بين الصواب والخطأ مسافة كبيرة تتعدد فيها الألوان ويسمح فيها بالاختلاف.

كما أن مفهوم الموضوعية الذي يعد أهم معيار للصدق في كل العلوم يختلف في العلوم الذوقية عنه في العلوم الطبيعية، لأن الموضوعية في العلوم الطبيعية تعني مطابقة الوصف العلمي للحقيقة الكامنة في المادة الموصوفة، وتقنين هذه الحقيقة عن طريق المعايير والمقاييس المادية غير المتأثرة بالأهواء الذاتية،أما الموضوعية في الفنون فتعني انتقال الإحساس بالحقيقة من الإطار الذاتي إلى الإطار العام،أي تعميم الإحساس بها وليس البحث عن حقيقتها أو إثبات صدقها، لأن مناط البحث في علوم الذوق هو حقيقة الإحساس بالأشياء وليس حقيقة وجودها، فامرؤ القيس عندما يقول: «مقبل مدبر معًا ك هو من زاوية الفن صادق، وما يقوله حقيقة وكلامه موضوعي لأن الناس عندما يقرأونه يشعرون بالشعور نفسه الذي أحس به عندما تخيل سرعة جواده، أما من زاوية العلم التجريبي الطبيعي فهو كاذب وغير موضوعي بل غير منطقي، إذ كيف يكون الشيء الواحد مقبل مدبر معًا؟

إن المتأمل في السلوك الإنساني وفي كل منتجات هذا السلوك - مثل اللغة والفكر والفن وردود الأفعال - يجد أن سلوك الإنسان لا يسير حسب هذه القواعد العلمية الحادة، ولا يتلاءم معها، بل هناك مساحة من الحرية يمكن للإنسان أن يتحرك فيها، ومع ذلك لا تفقد هذه السلوكيات صفة الصواب، فالإنسانيات ليست بهذا الانضباط الصارم الذي تسير عليه الطبيعيات، لأن الإنسان نفسه ليس مثل الحديد والنحاس في ثبات القوانين التي تحكم تصرفاته، ففي الأدب والفن ليس هناك حد فاصل وقاطع - كلسان الميزان - يفصل بين الصواب والخطأ، وبين الجميل والقبيح،كما هو الشأن في القوانين التي تحكم قوانين العلوم الطبيعية، لأن إدراك الصواب والخطأ والجمال والقبح في الفنون إدراك حدسي ذوقي أما إدراكها هناك فعقلي صارم، من ثم فإن هناك مجالًا للفروق الفردية في الحكم على مدى قبولها أو عدم قبولها، وهذه السمة لا تقتصر على الفن والأدب بل تشمل اللغة و الدراسات الإنسانية كافة.

ولنضرب لذلك مثلًا من علم اللغة، وهو أسبق العلوم الإنسانية إلى الأخذ بمناهج العلوم الطبيعية، وبخاصة علم الأصوات، فلو أننا قسنا الزمان الذي يستغرقه نطق صوت الألف مثلًا في كلمة (قال) قياسًا دقيقًا، فإننا سوف نجد بعض الناس يستغرقون في نطقه ثلاث ثوان، وبعضهم أربع، وبعضهم خمس، نظرًا لاختلاف البلاد واللهجات، ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن أيًا منهم قد أخطأ، أو أن نطقه غير مقبول، لكن لو أن متحدثا لم يستغرق نطقه لصوت الألف سوى ربع الثانية فقط، فإن هذا النطق لا يعد مقبولًا بحال من الأحوال، وكذلك الأمر لو استغرق نطق هذا الصوت عند إنسان آخر أو عند ذلك الإنسان نفسه ثلاث دقائق،هناك إذن حد أدنى للقبول وحد أقصى، وكل ما دخل في هذا الإطار فهو مقبول، وكل ما جاء دونه أو فوقه فليس مقبولًا، ويمكن تسمية هذه المساحة

الواقعة بين هذين الحدين «أفق القبول» الحد الفاصل بين الصواب والخطأ في العلوم الإنسانية ليس نقطة واحدة - كما هو الشأن في العلوم الطبيعية- بل هو مساحة من القبول، تشبه النهر لها شاطئان، حد أدنى وحد أقصى، وكل ما يأتي داخل هذه المساحة فهو مقبول، وكل ما تجاوزها زيادة نقصانًا عن الحد الأدنى أو تجاوزًا للحد الأقصى فهو غير مقبول.

والأمر نفسه يمكن أن ينطبق على الاستعارة، فالاستعارة أحيانًا تكون مقبولة إذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به مما يقع في دائرة القبول، أما إذا تجاوزت الحد في المشابهة أو لم تصل إلى الحد الأدنى منه فإنها ترفض وتكون غير مقبولة، كما هو الشأن في كثير من استعارات أبي تمام التى عابها نقاد عصره.

بل يمكن أن يشمل هذا الأمر أيضا الممارسات الإنسانية للدين المسماة بالتدين، والممارسات اللغوية للغة المسماة بالسليقة، والممارسات العملية للفهم والتخاطب

إن دخول المناهج العلمية التجريبية المعاصرة إلى ساحة الدراسات الأدبية أدى إلى دخولها في النفق نفسه الذي دخلت فيه البلاغة القديمة، وهو القولبة وجفاف الذوق، وانفصال القواعد عن الإبداع، وعدم القدرة على الوصول إلى روح النص الأدبي الذي لا يتوصل إليه إلا بالذوق المرهف.

من ثم كان ينبغي أن يكون للدراسات الأدبية أو للدراسات الإنسانية مناهجها الخاصة بها التي لا تهمل الذوق وفي الوقت نفسه لا تتخلى عن المنطق، لأن هذه الدراسات لها طبيعة تختلف عن طبيعة العلوم الطبيعية، فطبيعتها لها صفة المرونة التي يتصف بها السلوك الإنساني نفسه.

٣ـ التقليد و آفة الاستيراد.

ومن المشكلات التي تواجه قضية المنهج في الدراسات الأدبية في الثقافة العربية خاصة أن الباحثين والنقاد العرب لم يشاركوا في وضع النظريات التي

استخدموها وتحمسوا لها، بل نقلوها نقلًا من الغرب وقلدوا أصحاب هذه النظريات، وبخاصة النظريات المتعلقة بالأنواع الأدبية الحديثة التي ليس لها جذور ممتدة في التراث العربي مثل المسرح والرواية والقصة القصيرة.

نحن هنا لا نعيب التأثر والتاثير بين الثقافات والاداب ولا ننكر جدوى الأخذ من الحضارة الغربية أو غيرها من الحضارات، فهو من المظاهر الإيجابية في كل الثقافات، وإنما نتحدث عن حالة من النقل المباشر الذي يدخل في باب التقليد، والفارق بين التأثر والنقل أن التأثر اقتباس للنظريات من ثقافة إلى ثقافة أخرى مع احتفاظ كل ثقافة بهويتها، لأن النظرية المقتبسة في هذه الحالة تطوع وتنمى كي تتلاءم مع النصوص التي سوف تطبق عليها، ومع الذوق الفني للشعب الذي يبدع ويقرأ هذه النصوص، ولذلك نجد النظرية الواحدة - مثل نظرية القراءة مثلًا - لها طابع خاص في كل بلد تظهر فيه، ففي ألمانيا لها مظهر يتمثل في نظرية التلقي عند ياوس، وفي فرنسا لها مظهر آخر يتمثل في لذة النص عند بارت، وفي بريطانيا وأمريكا لها مظهر ثالث يتجلى في نقد استجابة القارئ وهكذا، وكذلك الأمر مع سائر النظريات.

أما النقل الذي نشهده في الثقافة العربية لدى الجيل الذي وصفه شكري عياد بـ«الجيل الضائع» جيل السبعينيات فهو نسخ لنتائج النظريات الغربية، ومحاولة لفرضها على النتاج الأدبي في بيئة جديدة غير البيئة التي أفرزتها فرضًا، وهي البيئة العربية، مما أنتج تطبيقات مبتسرة غير مكتملة النمو، فهي أحيانًا تقتطع أجزاء من النصوص لكي تتفق مع هذه النظريات، وأحيانًا أخرى تستعمل لغة هي أقرب للترجمة منها للنقد، وحينًا ثالثًا لا تعتمد على منظومات فكرية وفلسفية منتظمة،أو دوائر اصطلاحية أو مفهومية متكاملة، وأحيانا لا تتناغم مع الظروف الثقافية والفكرية العربية.

ولذلك فإن من اضطلعوا باستيراد هذه النظريات الجاهزة منذ السبعينيات لا تكاد تذكر أسماؤهم عند التأريخ لهذه المناهج، لأنهم مجرد مستوردين أومتعهدين تجاريين، ويظل أي باحث عند ذكره لمراجع الشكلية والبنيوية والهيرمينوطيقية والتفكيك والتلقي يذكر توماشفسكي ورولان بارت ودريدا وياوس وجوناثان كلر ولا يذكر النقاد العرب الذين تولوا نقل هذه النظريات، لأنهم مجرد حمالين أدوا مهمتهم ولم يضيفوا إليها شيئًا، وذلك بخلاف الاقتباس الذي حدث على يدي الجيل الأسبق، أمثال العقاد وطه حسين ومندور، فإنهم رغم تأثرهم بالثقافة الغربية والنظريات الغربية كانوا مبدعين، فإن النظريات والآراء التي عرضوها تنسب إليهم هم وتعد استجابة لمطالب ثقافية كانت تشغلهم وتشغل معاصريهم، أما النقاد الجدد فاستوردوا النتائج الجاهزة للنظريات الأدبية التي نبتت وآتت أكلها في بيئات أخرى، فأحيانًا تكون مناسبة لبعض النصوص العربية ولا تكون مناسبة لها في أكثر الأحيان.

نتيجة لذلك فإننا نلاحظ أن هناك فجوة بين الكتابات النظرية التي غالبًا ما تكون عبارة عن ترجمات أو تلخيصات للكتابات الغربية وبين الدراسات التطبيقة على النصوص، فمن حيث الكم نجد أكثر ما كتب عن البنيوية والشكلانية والتفكيك ونظريات القراءة والنقد الثقافي نظري، وقليل منه تطبيقي، وهذا القليل التطبيقي كثير منه عبارة عن استخدام لقوالب جاهزة تشبه تفصيل الملابس عن طريق الباترونات الجاهزة، أما بالنسبة للنظرية الأسلوبية فقد اختلطت تطبيقاتها بالتحليلات البلاغية التقليدية.

البحث عن منهج.

لا بد إذن من منهج يتلاءم مع خصوصية الدراسات الأدبية، منهج لا يهمل الذوق الفني وفي الوقت نفسه يعتمد على المنطق وروح العلم، ذلك لأن الفارق

بين العلوم الطبيعية والدراسات الأدبية يكمن في أن العلوم الطبيعية تحصل فيها الحقائق وتقاس وتقوَم عن طريق العقل وحده، أما الدراسات الأدبية فإلى جانب العقل هناك وسائل أخرى تشارك في إدركها وتقويمها وإبداعها مثل التذوق الجمالي والحدس الفني والكشف، لأن الحياة الإنسانية لا يمكن أن تكون كل مظاهرها مبنية على العقل وحده- كما يقول يونج عالم النفس الشهير- فقد يقبل الناس نمطًا ويحبونه،أو يعرضون عن طراز ويكرهونه دون أن يكون هناك أسباب مادية محددة، أو علل منطقية.هذا الإقبال أو عدم الإقبال في هذه الحالة هو الذي يرشد الباحث في مجال الأدب إلى حدود القبول أو الرفض، ليس إقبال القراء فقط وإنما إقبال القراء على تلقيه وإقبال الأدباء على إبداعه،إي اعتماده أداة للتواصل الجمالي، قراءة وإباعًا، و لا يعتمد في هذه الحالة على معيار الصواب والخطأ بل على رحابة الأفق الجمالي ورحابة الأفق الدلالي.

فكما أن هناك حدودًا لأفق الجمال فإن هناك حدودا مشابهة لأفق التفسير والتأويل، أي أن هناك مدى لما يجوز أن يحمله النص من معان، وإذا تجاوزها القارئ في هذه الحالة فإنه يوصف بأنه يحمل النص فوق ما يطيق، وإذا قصر عنها يتهم بعدم فهم مغزاه، من ثم فإن انتشار نمط معين من التأليف أو سيرورة شكل من التأويل في فترة معينة وقبوله لدي كتاب الشروح والتعليقات يعد مادة يهتدي بها الباحث في تحديد تخوم أفق القبول الدلالي، وبالتالي الاحتمالات الدلالية التي يمكن استنباطها من هذا النص أو ذاك.

هذه الطريقة التي تعتمد على الأفق وعلى الإدراك المباشر لحدوده ليست غريبة على العقل الإنساني، فالإنسان يرى بعينيه الأشياء التي تقع في أفق قدرته على الإبصار، ويسمع الأصوات التي تقع في مجال قدرته على السمع، ويقبل من ألوان الطعام ما يقع في دائرة الألوان التي يشتهيها، يدرك ذلك بذوقه،كما أن علماء

الطب والأحياء يستخدمون فكرة المجال هذه في الحالات التي يصعب فيها وضع حد صارم بين الصواب والخطأ، ويضعون لها معايير دقيقة، وذلك مثل وصفهم للحدود المقبولة لمكونات الدم في الإنسان، فهم يضعون حدًا أدنى وحدًا أعلى لمكونات السكر والأملاح والكولسترول، ويرون أن مقدار كل عنصر من العناصر السابقة مالم يتجاوز الحد الأعلى أو يهبط عن الحد الأدنى فهو في حدود المنطقة الآمنة المقبولة، هذه المنطقة المقبولة تشبه الأفق الذي نتحدث عنه، لكن الأفق في مجال الأدب لا تصنعه المعايير العلمية التجريبية، بل يصنعه الذوق العام،والذوق الذاتي للمبدع والمتلقي،وهو يشبه الضمير في مجال الدين، الأعراف والعادات والتقاليد في المجتمع.

وفي هذه الحالة فإن تجاوز الحدود الجمالية للأفق في مجال الفنون إبداعًا وقراءةً، وتجاوز الحدود الدلالية في مجال التأويل،لا يندرج تحت مفهومي الصواب والخطأ - كما هو الحال في العلوم الطبيعية - بل يندرج تحت ما يمكن تسمسته بالحظر والإباحة، أو القبول وعدم القبول، لأنه ليس هناك سلطة تمنع المبدع أوالقارئ من ابتكار النماذج الشاذة الشاردة عن الأفق الجمالي أو الاستمتاع بها، أو يمنعه من التأويل المفرط لها، ففي هذه الحالة ينظر إلي المبدع أو القارئ نظرة الخائض في المحظورات، المتجاوز للأعراف والذوق العام، وكثيرًا ما يكون انتشار هذه الظاهرة مقدمة تسبق التحولات التي تحدث في الأدب، لأنها تعبير عن تباشير التحول في الذوق العام أو الفكر، لكن سرعان ما يصبح هذا الخروج أصلًا، ويصبح الأصل مهجورًا يودع في مخازن التاريخ، هذه الحالة تسمى في بعض الأحيان تمردًا ورفضًا، وتسمى في أحيان أخرى تجريبًا، وفي أحيان ثالثة تطورًا، وهذا عينه ما حدث بالنسبة لشعر مسلم بن الوليد وأبي تمام في العصر العباسي، وما حدث لشعر صلاح عبد الصبور ومدرسة الشعر الحر في العصر الحديث .

وهنا يجب التنبه إلى أن السيرورة نفسها ليست هي معيار الجمال، فسيرورة نص معين أي انتشاره وإقبال القراء عليه وزيادة مبيعات نسخه في فترة معينة أو عدم سيرورته قد تكون لأسباب جمالية في بعض الأحوال، وفي أحيان أخرى قد تنتشر بعض النصوص ويقبل عليها القراء ويسرف في إنشائها الكتاب لأسباب لا تتعلق بالجمال بل بسبب إسرافها في الإغراء أو بسبب إشباعها فورة الحماس القومي أو العصبية القبلية أو فساد الذوق العام أو غير ذلك، فليس هناك أفق قبول واحد تخضع له الأعمال الأدبية وغير الأدبية، إذ إن هناك أفق قبول أخلاقي، وآخر منطقي، وثالث ديني ورابع اجتماعي وخامس سياسي،وهناك آفاق قبول سليمة وآفاق قبول مريضة، ولذلك فإن النص الواحد قد يكون مقبولًا لأنه يقع في دائرة المرغوب فيه من الناحية الأخلاقية لكنه غير مقبول جماليًا، أو أنه مقبول دينيًا غير مقبول سياسيًا وهكذا.والباحث الأدبي يعنيه فقط جانب القبول الجمالي وجانب القبول التأويلي الدلالي، أما سائر الجوانب الأخرى فتقع في دائرة اهتمامات علماء الأخلاق والدين والاجتماع ورجال السياسة والمؤرخين، فالسمو الخلقي والتأدب كان السمة المقبولة للأدب في بعض العصور، وفي بعض البيئات أما في بيئات آخرى مثل بيئة العراق في العصر العباسي الثاني فكان الأدباء فيها يضمنون آدابهم من العبارات والمواقف ما يعد في بيئة أخرى غير مقبول بل يعد بذيئًا.

لكن الملاحظ أن انفتاح دوائر القبول في مجال معين يؤثر في سائر المجالات، فكسر أغلال القبول في الأفق الجمالي والدلالي يؤدي إلى كسر آفاق التقاليد الاجتماعية والقيود السياسية والجمود الديني والتزمت الأخلاقي واللغوي والعكس صحيح، فعندما تسود روح التقليد في فترة من الفترات أو في بيئة من البيئات فإن حدود القبول الذوقي تضيق وتتحول إلى سياجات مصفحة وأسوار تعلوها أسلاك شائكة عليها حراس شداد يحبسون الناس داخلها ويمنعون

تجاوزها أو اقتحامها، من ثم يتحول النقد إلى قواعد وقوانين جافة صارمة، ويتحول النقاد إلى حراس يستخدمون هذه القوانين باعتبارها أدوات للقمع، ومثل هذا يحدث لسدنة الآفاق السياسية والاجتماعية والدينية واللغوية، وقد ينشأ ما هو أسوأ من هذا، وهو أن يسخر هؤلاء السدنة هذه القوانين لخدمة حاكم مستبد أو نظام ظالم، أو عصبية أو منافع مادية، فتصبح هناك ازدواجية قد تصل إلى حد التناقض بين الآفاق الحقيقية التي يعبر عنها الأدباء والفنانون عن طريق الرمز والإيحاء، ويفهمها الناس بالإشارة، وبين القوانين التي تعبر عن أفق زائف لا وجود له في الحقيقة.

مفهوم أفق القبول.

أفق القبول الذي نتحدث عنه هنا ليس هذه المجموعة من القوانين و ليس مجموعة من الضوابط المثالية المتعالية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان، لكنه إطار نسبي لما يقبله الذوق الحقيقي في فترة معينة، هو إذن مرتبط بالثقافة والذوق الجمعي الذي أبدع فيه النص والذي يقرأ فيه أيضًا، ومرتبط بالزمان وبالمكان، فهو أحيانًا يتسع وأحيانًا أخرى يضيق،وأحيانا يتطابق أفق قبول إبداع النص مع أفق قبول قراءته وأحيانًا يختلف عنها، فقد يكون لكل جيل أفق يختلف عن أفق الجيل السابق عليه، وقد يكون هناك أفق لفريق المحافظين يختلف عن أفق المجددين رغم أنهما يعيشان في جيل واحد،هذا المفهوم للأفق يفسر السبب في قبول فريق من النقاد للبديع في الشعر العباسي ورفض فريق آخر له، ومن ثم قبول الفريق الأول لاستعارات أبي تمام وتذوقها والإعجاب بها، وعدم قبولها لدى الفريق الآخر، وكذلك الأمر بالنسبة لعدم قبول شعر ابن الرومي وأبي العلاء وأدب أبي حيان في عصرهم والافتتان به في العصر الحديث.

مفهوم الأفق بهذا الشكل يختلف عن مفهوم أفق التوقعات الذي تحدث عنه

ياوس في نظريته عن التلقي، لأن مفهوم ياوس يتعلق بالصورة التي يرسمها الفرد بخياله لما سوف يكون عليه النص الذي يقرؤه، هو عنده مجرد صورة يرسمها القارئ من خلال رؤيته الذاتية ومكوناته النفسية ومعرفته بالمؤلف سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة، أما الأفق هنا فيتعلق بالإطار الثقافي والمعرفي،فهل تصلح فكرة القبول هذه أن تكون مدخلًا لدراسة الأدب؟ أو تكون نظرية في التاريخ الأدبي وتحليل النصوص تتخطى المشكلات التي صاحبت تطبيق النظريات النقدية السابقة؟ وكيف يمكن معرفة هذا الأفق؟ وهل هذا المنهج المقترح خاص بالدراسات الأدبية، أم أنه يمكن أن يمتد ليشمل العلوم التي كان القدماء يسمونها «علوم الذوق»؟

منهج البحث في علوم الذوق.

هناك منهجان للبحث عن المعرفة تحدث عنهما ابن عربي [(١)] إلى جانب منهج ثالث لسنا بصدد الحديث عنه الآن لأنه يتعلق بالوحي.

أحد هذين المنهجين سماه «علم العقل» ورأى أنه أقل العلوم مرتبةً، وعرفه بأنه «كل علم يحصل لك ضرورة أو عقيب نظر في دليل، بشرط العثور على وجه ذلك الدليل» ويرى أن نتائج هذا المنهج يمكن أن توصف بأنها صحيحة أو أنها فاسدة،وهذا المنهج يصلح للعلوم المادية والعقلية والطبيعية.

أما المنهج الآخر فسماه «علم الأحوال» ورأى أن لا سبيل إلى المعرفة عن طريق هذا العلم إلا بالذوق «كالعلم بحلاوة العسل ومرارة الصبر ولذة الجماع والعشق والوجد والشوق وما شاكل هذا النوع من العلوم» [(٢)] ومن هذا النوع

---

(١) محيي الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، تحقيق عثمان يحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ج١ ص ١٣٨

(٢) السابق ج١ ص ١٣٩

تذوق الآداب والفنون، إبداعًا وقراءة، وفي هذه الحالة لا يقال للمبدع والقارئ أخطأت أو أصبت، ولا يقال لمتذوق الأدب والفن،أخطأت أو أصبت، وإنما يقال إنه صحيح الذوق أو سقيم الذوق. هذا المنهج الذوقي الذي تحدث عنه ابن عربي يمكن تفسير نتائجه وليس تعليلها، إذ يمكننا أن أن نفسر استمتاع أحد الناس لنوع معين من الأطعمة دون الأنواع الأخرى، بأن هذا النوع قد ارتبط عند هذا الإنسان بذكريات جميلة في طفولته، كأن تكون أمه كانت تؤثره بهذا النوع من الطعام المطهو بهذه الطريقة، أو أنه كان الطعام المفضل لأحبته الذين فارقهم منذ زمان بعيد وهو يحن للقائهم، لذلك فإن علماء وظائف الأعضاء يرون أن المنطقة المسئولة عن الذوق في المخ الإنساني تقع في منطقة وسطى بين منطقتي الانفعال والذاكرة.

المنهج الأول الذي تحدث عنه ابن عربي منهج عقلاني قياسي أو تجريبي يعتمد على الاستقراء و ينطلق فيه البحث من الجزئيات إلى الكليات،أما المنهج الآخر فهو نقيض المنهج الأول إذ ينطلق فيه البحث من الكليات إلى الجزئيات، المنهج الأول معروف ولا يحتاج إلى شرح، لأن الباحث الذي يستخدمه ينطلق في الاستدلال عليه من المقدمات إلى النتائج، أو يرصد الخصائص المشتركة التي يجدها في الجزئيات ثم يستنبط منها قانونًا كليًا عامًا، أما المنهج الثاني فأوضح نموذج له هو ذلك المنهج الذي استخدمه المعتزلة قديمًا في دراسات علم التوحيد أو علم الكلام، فالمعتزلة يبدأون من الإيمان بوجود الله تعالى عن طريق الفطرة السليمة، وأن مهمة البحث بعد ذلك تنحصر في تفسير هذه الحقيقة بالأدلة العقلية، هكذا يسير البحث من النتيجة إلى المقدمات، الإيمان أولًا عن طريق الإدراك المباشر ثم تأتي الأدلة العقلانية بعد ذلك،وفي هذه الحالة ينقسم البحث إلى مرحلتين: المرحلة الأولى هي انبثاق الرؤية الكلية للظاهرة الجمالية أو الدلالية، أما المرحلة الثانية فهي إثبات هذه الرؤية، ليس عن طريق الاستقراء

والتجريب، بل عن طريق الاستنباط، أي إثبات الظاهرة من خلال العلامات الدالة عليها وليس من خلال تجربتها، وهذا المنهج الاستنباطي حل في الوقت الحاضر محل المنهج الاستقرائي، وأصبح هو المنهج المعتمد في ظل دراسة المواد المتناهية الصغر كالكائنات التي لا ترى بالمجهر أو المتناهية الكبر كالمجرات والنجوم التي لا يمكن تجربتها.

وبالمثل فإن جمال النص الأدبي أدق من أن يجرب، وأكبر من أن تستقرأ كل جزئياته، من ثم فإنه يدرك بالذوق أولًا، ثم يأتي تفسير هذا الإحساس بجماله عن طريق الاستنباط، من خلال ربط كل جزئية من جزئيات النص بأسبابها المادية ربطًا منطقيًا يخاطب العقل والشعور معًا، كما أن تأويل النصوص الأدبية، أي الشعور بمعانيها النفسية الدقيقة يتم عن طريق الإدراك المباشر لمن رزق ذكاء المشاعر المرهفة، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة التفسير، أي الكشف عن علاقة هذه المعاني والمشاعر بالعناصر الموجود في النص وبأسبابها في آفاق القبول.

هذا المنهج يعتمد على أن النص الأدبي لا ينبع من فراغ، بل هو عبارة عن خلاصة مركزة تتلاقى فيه كل الأشعة المنبعثة من آفاق القبول، سواء بالنسبة لافاق القبول الجمالي أم آفاق القبول الدلالي، فالمؤلف الذي أبدع النص له أفق جمالي وأفق دلالي يحدد بناء عليه ماهو جميل وما هو قبيح، ما هو مقبول وما هو غير مقبول، هذا الأفق نشأ من التكوين النفسي للمؤلف ومن ثقافته وبيئته التي عاش فيها،وكذلك أفق القبول في المجتمع الذي عاش فيه هذا المؤلف، وأفق الثقافة التي ينتمي إليها، واللغة التي يكتب بها، والتراث الذي يحمله، والعصر الذي يعيش فيه، وبالمثل فإن هناك أفقا لقبول القارئ، وأفقًا للمجتمع الذي يعيش فيه، وللثقافة التي ينتمي إليها، وللغة التي يفكر بها،والتراث الذي يحمله، بالإضافة إلى أن هناك آفاقًا تتعلق بالنص نفسه، مثل آفاق المجتمع الذي يصوره النص إن كان

النص رواية أو مسرحية، وأفاقًا للشخصيات التي يرسمها الكاتب داخل النص، بل هناك آفاقًا للسياق النصي، أي تأثير السياق نفسه في تحديد الدلالة أو توجيه الإحساس بالجمال، مما يجعل الكلمة الواحدة تحمل معنى أخص أو أو أعم من المعنى اللغوي العام، فإننا نجد كلمة (أتراب) مثلًا في قول الله تعالى ﴿ وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ أَتْرَابٌ ﴾ تفسر على أنها بمعنى (أمثال) مع أن معناها اللغوي القاموسي «الذين يولدون في وقت واحد» ولكن لما كان موضوع الحديث عن الحور العين، وأن أفق قبول فهم النص القرآني للجنة لا تتصور الحور العين على أنهم يولدون، انصرفت الدلالة إلى غير المعنى اللغوي.

كل هذه الآفاق التي تحيط بالنص هي التي تصنع الإحساس بالجمال، وتصنع الإحساس بالمعنى النفسي، فإذا أحس الناقد بالجمال في النص، أو أحس بالمعنى النفسي العميق فيه، يستطيع بعد ذلك أن يفسر إحساسه بالجمال أو يبرر شعوره بالمعنى، عن طريق ربط كل جزئية في النص بأسبابها في الآفاق التي تحيط به وتتداخل فيما بينها تداخلًا يشبه تداخل خيوط أشعة السينما الموجهة نحو شاشة العرض،لكن علاقة الآفاق بالنص أكثر تعقيدًا وتداخلًا وتزاحمًا من أشعة السينما، من ثم تحتاج إلى مهارة عالية وخبرة مدربة وفطنة مرهفة في الإدراك والتفسير.

إن اعتماد الدراسات الأدبية بل العلوم الإنسانية الذوقية على هذا المنهج القائم على فكرة الأفق تخلص مناهج هذه العلوم من جفاف المنهج العلمي، لأنها تجعل البحث الأدبي يجمع بين ثلاثة عناصر في وقت واحد هي: الاستعانة بالذوق، مع عدم إهمال التفسير الذي يربط الظواهر الجمالية والدلالية بأسبابها، وفي الوقت نفسه يتيح الفرصة لحرية الإبداع والقراءة ونسبية الرؤى والمرونة.

هذه الفكرة عن الآفاق والمنهج الخاص بعلوم الذوق سوف تفسر لنا لماذا

يشرح الناس النصوص القديمة أكثر من مرة؟ لماذا يتوفر عدد كبير مـن النـاس في مختلف العصورعلى شروح الشعر الجاهلي وغيـر الجـاهلي وكـان يكفـيهم شـرح واحد؟ بل لماذا يحرصون في كل عصر وفي كل قطـر عـلى تـأليف شـروح للقـرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة وكان يمكن أن يكتفي بتفسير واحد، إذا كان هـدف الشرح هو مجرد ترجمة الألفاظ و فك المستغلق من المعاني و التراكيب؟

أليس ذلك ناشئًا من اختلاف الآفاق؟! سواء من تطور النص الواحد، أي مـن تلاقي آفاق إبداعه بآفاق قراءاته الجديدة،مما يجعله يبوح بتجليات جمالية وينفـتح على احتمالات دلالية مع كل قراءة جديدة لم تتح له من قبل في القـراءات السـابقة، أو تطور الآداب من فترة إلى فترة نتيجة لتطور آفاق الأذواق، ومن ثـم فـإن تـاريخ الأدب يمكن أن يكتب من جديد بنـاء عـلى رصـد تطـور هـذه الآفـاق، بـدلًا مـن الطريقة المدرسية القديمة التي تربط النصوص الأدبية قسرًا بالأحداث السياسية.

ولنضرب مثلًا على تأثير تطور الأفق على دلالات الـنص الواحـد بحـوار دار بين الأصمعي وكيسان حول بيت من الشعر للنابغة الجعدي، تبنـى الأصـمعي في تأويله أفق القبول التراثي المحافظ، وتبنى فيه كيسان أفق القبول عنـد المولـدين، هذا البيت هو:

إنك أنت المحزون في أثر الـ ... حـي فـإن تنـو نيهم تقم

قال الأصمعي: «معناه: فإن تنو نيهم تقم صدور الإبل تظعن نحوهم، كما قال الشاعر: أقم لها صدورها يا بسبس»

فقال كيسان: كذبت، أما أنك سمعت من أبي عمرو بن العـلاء لكـن نسـيت، إنما أراد أنهم قد نووا فراقك فذهبوا وتركوك فإن تنو لهم مثل مـا نـووا فيـك مـن القطيعة تقم دارك، ومكانك، ولا ترحل عنهم ولا تطلبهم»[1]

---

(١) الزجاجي ، مجالس العلماء ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ١٩٨٣ ، ص ٦٦

الخلاف بين الأصمعي وكيسان ليس مجرد خلاف نحوي بل هو خلاف بين أفقين، الأفق الأول بدوي تقليدي محافظ يعد امتدادًا للعصر الجاهلي وصدر الإسلام، ويمثله الأصمعي، والأفق الآخر حضاري مولد. حسب الأفق الأول ينبغي على الشاعر أن يصور المحب متهالكًا على محبوبته، يسعى لوصالها مهما أبدت من صد، ومهما أعرضت عنه أو تمنعت عليه، فإذا أعرضت المحبوبة وهجرت الحبيب فعلى الحبيب أن يسعى إلى وصالها، ولا يكافئها صدًا بصد، أما الأفق الثاني فالمحبوبة فيه صديقة للحبيب،تدانيه في الثقافة والمكانة الاجتماعية وربما تفوقه علمًا وثقافة ومكانة، لذلك فهم كيسان من قول الجعدي «تقم» أنه يجب عليه أن يقيم في منزله، ويعامل المحبوبة معاملة الند للند، أما الأصمعي ففهم الكلمة على أن المحب يركب راحلته ويسعى حثيثًا خلف المحبوبة، القراءة الأولى المحب فيها بدوي عاشق، أما القراءة الأخرى فالمحب فيها حضري يتعامل مع المحبوبة على أنها صديقة.القراءة الأولى أخذ الأصمعي فيها قارئه إلى البادية، أما القراءة الأخرى فجذب فيها كيسان النابغة الجعدي لكي يحيا في بغداد أو البصرة في عصره عصر المولدين.

هناك مثال آخر وهو أن الأصمعي كان يفضل عدم الاستواء في الشعر، ويرى أنه أحد علامات الجودة، لأنه أقرب إلى ذوق البداوة والطبيعة والفطرة، ويكره الاستواء ويرى أنه دليل الصنعة والتكلف، بينما كان الحضريون يؤثرون الشعر المستوي الذي لا اختلاف فيه، لذلك كان الشاعر يفتخر على الشاعر الآخر بأنه يقول البيت وأخيه أما الشاعر الآخر فيقول البيت وابن عمه، اختلاف الأذواق هنا ناشئ من اختلاف الأفقين: البدوي والحضري وليس من اختلاف ناقدين.

وقد عاب القاضي الجرجاني أبا تمام لأنه ينتمي إلى أفق الحضر ويتكلف تقمص القول حسب الذوق البدوي، من ناحية أخرى فإن أكثر النقد الذي وجه

للاستعارات في شعر أبي تمام كان بسبب تجاوزها حدود الأفق المتعارف عليه حسب الذوق المحافظ، الذي كان هو الذوق السائد، في هذا العصر.

ومن نماذج اختلاف الأفاق الدلالية وأثرها في فهم آيات القرآن الكريم،أن المفسرين يفسرون آيات القرآن كل حسب الأفق الذي يدور في فلكه،ومن ثم يتسع المفهوم أو يضيق، يعتدل أو ينحرف، بناء على هذا الأفق، فالمفسرون المعاصرون مثلًا أوسع أفقًا من المفسرين في العصور السابقة بسبب التقدم العلمي في الوقت الحاضر، مما مكنهم من اكتشاف جوانب جديدة في آيات الله تعالى لا يمكن للمفسرين القدماء أن يصلوا إليها، من ذلك مثلا أن القدماء كانوا يفهمون قول الله تعالى في سورة الأعراف: ﴿ ۞ هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا ۖ فَلَمَّا تَغَشَّىٰهَا حَمَلَتْ حَمْلًا خَفِيفًا فَمَرَّتْ بِهِۦ ۖ فَلَمَّآ أَثْقَلَت دَّعَوَا ٱللَّهَ رَبَّهُمَا لَئِنْ ءَاتَيْتَنَا صَٰلِحًا لَّنَكُونَنَّ مِنَ ٱلشَّٰكِرِينَ ﴾ [١٨٩ الأعراف] كانوا يرون أن المقصود بالنفس الواحدة في الآية آدم عليه السلام، ويفهمون من قوله تعالى «جعل منها زوجها» أنها حواء خلقت من ضلعه، ويفهمون من قوله «تغشاها» أي وطئها، ومن عبارة «أثقلت» أن ولادتها اقتربت، أما المحدثون فيفهمو الآية على أنها تتحدث عن الحيوان المنويي وتلقيح البويضة في الرحم.

ومن نماذج اختلاف الأحكام لاختلاف آفاق القبول، وصف ابن قتيبة للأبيات المنسوبة إلى كثير والتي يقول فيها:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

بأنها من الشعر الذي «حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى»[1] لكن ابن جني بعد ذلك يستحسن معانيها[2] ثم يصفها عبد القاهر

---

(١) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ط ٣ سنة ١٩٧٧ ج ١ ص ٧٢

(٢) ابن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ط٢ د.ت ج١ ص ٢٨

الجرجاني بأنها من «الخاصي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال»[1] إن هذا الاختلاف ليس في الأذواق الفردية فحسب بل في افق الذوق الجمعي لمرحلتين في الثقافة العربية، مرحلة قبل دخول فكرة التخييل من الثقافة الإغريقية، ومرحلة أخرى بعد دخولها وكذلك الأمر بالنسبة لجماليات الشعر في عصر الذويلات واستساغة الشعراء والنقاد للحلى اللفظية في هذا العصر إبداعًا وقراءة، وعدم استساغتها في العصر العباسي الأول أو في العصر الحديث، وكذلك الأمر بالنسبة للملامح النثرية في شعر صلاح عبد الصبور وجيله، وعدم استساغتها من قبل العقاد وجيله، وكذلك الأمر بالنسبة للفارق بين الرومانسية والكلاسيكية.

بل إن أفق القبول هذا يمكن أن يكون موضوعًا وتقنية فنية في الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة، فأكثر تقنيات السخرية في القصة والمسرح تعتمد على المفارقة الناشئة من اختلاف دوائر القبول، ففي رواية دون كيشوت مثلًا تنشأ السخرية من اختلاف الأفق الذي يتبناه البطل، وأفاق الواقع الذي تعيشه سائر الشخصيات، وفكرة التغريب التي تحدث عنها الشكلانيون الروس واعتبروها أساسًا لجماليات الأدب وسر الأدبية في الأدب، ليست إلا اكتشاف الأديب لمنطقة جديدة من آفاق القبول، يحس بها الناس في لا شعورهم، ثم يأتي أديب ويخرجها إلى حيز الوعي، فتبدو كأنها جديدة، والهزة التي يشعر بها المتلقي في هذه الحالة ليست ناشئة من الغربة، كما يقولون، لأن الغربة أو التغريب في ذاته لا يجلب المتعة بل الوحشة، وإنما من المفارقة الناشئة من التقاء المألوف فيما يتوهم أنه غريب، واكتشاف مناطق جديدة من الأفق لم تدخل إلى حوزة الوعي،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٠ ص ٧٤

وبالمثل فإن كسر التوقع الذي تحدث عنه ياوس يمكن أن يفسر بهذا التفسير، والتوافق مع التوقع يمكن أن يكون تطابقا بين ما ورد في النص وما هو مالوف في أفق القبول،على المستوى الفردي الذاتي، أو على مستوى الفرد الممثل للجماعة القارئة، وكذلك الأمر بالنسبة لعدم ثبات الدلالة عند دريدا، ففكرة تحول الدلالة في نظرية التفكيك يمكن أن تفهم على أنها خفقات تحولية على أطراف أفق القبول الدلالي.

بعد ذلك ألا يمكن كتابة تاريخ للنقد الأدبي ولتأويل النصوص ودراسات للأدب المقارن وعلوم التأويل بناء على رصد حركة آفاق القبول التي تظهر آثارها في النصوص النقدية وفي كتب الشروح والتفسير وفي القراءات المختلفة؟بل في النصوص الأدبية نفسها، ومن ثم يمكن رسم خريطة تاريخية لتطور هذه الآفاق وتداخلها وجغرافيتها، ثم ربط هذه الآفاق بأسبابها الثقافية والاجتماعية والفكرية والمعرفية، ألا يساعد ذلك على فهم التطور النقدي والتأويلي بصورة أكثر تنظيمًا؟

بل إن هذه الوسيلة سوف تطلعنا على الكيفية والأسباب التي تجعل شرايين الأفق تتصلب وتتحول إلى قواعد جامدة، سواء بالنسبة للتذوق الجمالي أو التأويل الدلالي، سوف تفسر لنا لماذا رفض ثعلب النحوي ودعبل الخزاعي شعر أبي تمام، ورفض ابن خلدون شعر المتنبي، في الوقت الذي كان أبو العلاء يعد شعر المتنبي معجزًا؟

سوف يتبين لنا أن الأمر ليس أمر أشخاص مثل دعبل أوثعلب أوأبي العلاء بل أمر آفاق ذوقية وفكرية متداخلة ومتنازعة ومتطورة، نعم لا ننكر أن لكل ناقد بل لكل إنسان أفقه الشخصي، ولكن هذا الأفق الذاتي عبارة عن قطرة صغيرة في نهر متدفق، وحلقة من سلسلة طويلة ولا قيمة له في معايير النقد إلا إذا كان معبرًا عن الآفاق الجماعية، أو متنبئًا بمسارها، لأن هذا الأفق الذاتي إذا كان غير منسجم

وغير مقبول أو غير مفهوم أو متقبل من الآخرين لعد ضربًا من الخلل العقلي أو الشذوذ الذوقي.

إن إحساس شخص واحد فقط بأن هذا النص أو ذاك جميل لا يكفي للحكم بجماله، وكذلك الأمر لو فهم شخص واحد فقط معنى ما عند قراءة نص معين دون أن يقتنع أحد بما يقوله لعد ضربًا من الوهم، لأن الجمال لو كان ذاتيًا لما كان هناك شيء قبيح أبدًا، ولو كانت الدلالات فردية لما استبعد أي معنى،لأن كل الأشياء الجميلة والقبيحة سوف تجد من أصحاب الأذواق السليمة والمريضة من يتلذذ بها،وكل المعاني المعقولة وغير المعقولة يمكن أن تخطر على أذهان الأفراد عقلاء أو مجانين.

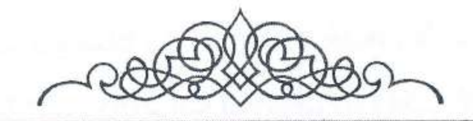
القبول والرفض في جمال النصوص الأدبية ودلالاتها إذن ذو طابع ثقافي اجتماعي تاريخي، ويمكن نقله من ذوق لآخر، مثل اللغة، وهذا هو مفهوم الموضوعية في الفن، بل منطق التفسير، فليس المراد بالتفسير في الفن أن يعلل الناقد ما أحس به تعليلًا منطقيًا بل أن ينجح في جعل الآخرين يرون ما رآه ويشعرون بما شعر به، ويشاركونه في القناعة بجمال ما أحس به، في هذه الحالة يصبح إحساس الفرد موضوعيًا، لأنه يقوم به بوصفه فردًا في جماعة، والإبداع الذي يمارسه إما أن يكون في إطار الأعراف الجمالية والدلالية للجماعة أو اكتشافًا لقيم جمالية في اللاوعي الجمعي لهذه الجماعة نفسها لم يظهر بعد في دائرة الوعي، فكل من المبدع والقارئ بمثابة الرائد الذي يملك قرون استشعار لما يمكن أن تقبله الجماعة من قيم جمالية وآفاق دلالية، من ثم فإن الأدباء والفنانين والنقاد هم الكائنات الموكلة باكتشاف التحولات الجمالية والدلالية الجديدة لأفق القبول في الجماعات، والتي تنشأ بصورة خفية نتيجة للتحولات الثقافية والاقتصادية والمعرفية والسياسة أي من حركة الحياة.

الجمال إذن ليس قيمًا موضوعية مطلقة تصلح لكل زمان ومكان، وليس مجرد لذة أو متعة خاصة يشعر بها الإنسان المفرد عند تفاعله مع العمل الأدبي أو الفني في لحظة معينة، بل هو مجموعة من القيم الجماعية التي تنشأ داخل الأفق الواحد، ومن ثم فإن ما يشعر به واحد من أصحاب الأفق من لذة جمالية يستطيع نقل الإحساس به إلى الآخرين، وما يفهمه يستطيع إفهامه للآخرين، هو إذن مظهر اجتماعي نسبي يشبه اللغة التي تنشأ بين أبناء الطائفة الواحدة أو المهنة الواحدة، فكما أن الفرد الواحد لا يمكن أن يخترع لنفسه لغة لا يشاركه فيها أحد سواه، فإنه لا يتطيع يختص وحده بالجمال في الإبداع،لأن ما يفعله في هذه الحالة لا يسمى لغة ولا يسمى إبداعًا.

والمبدع نفسه يخضع في إبداعه للإطار الذي يحدده الأفق الجمالي والمفهومي واللغوي الذي تتحرك فيه الجماعة، لأنه يخاطب قراء يدورون في الأفق نفسه، وهو نفسه قارئ ومتذوق، ولكن موضوع تذوقه هو الحياة نفسها،وهو يتذوق هذه الحياة وينظرها ويعبر عما أحس به وما فهمه من خلال الأفق الذي يدور فيه، فالصور التي يعبر بها الشاعر البدوي عن نفسه لا تخرج عن دائرة ما رآه وما يعرفه في الإطار الذي يتحرك فيه، وبالمعجم اللغوي الذي يملكه، وبالدائرة المفهومية والذوقية لشعراء البادية في عصره، ولذلك فإن فكرة الأفاق يمكن أن تكون أداة للتأريخ الأدبي،لأنها ترصد تطور حركة الآفاق داخل النص وخارجه،ويمكن أن تكون وسيلة لدراسة الأدب المقارن، لأنها ترصد نقاط التلاقي والاختلاف بين نصوص في ثقافتين مختلفتين، بالإضافة إلى إمكان استخدامها في تفسير مكونات النص وجمالياته عن طريق ربط العناصر الجمالية بالأطر الثقافية التي هي ذاتها أفاق القبول وكذلك بالتراكيب اللغوية، وكل ذلك لا يتحقق إلا من خلال المنهج الذوقي القائم على إدراك الجمال والمعنى أولًا ثم

تفسيره ثانيًا لكن ذلك لا يجعلنا ننكر دور الفرد نفسه، ولا يعيدنا مرة أخرى إلى مفهوم أسلوب الطبقة الذي كان سائدًا قبل بوفون، ولكن لا بد من الاعتراف بالخصائص الذاتية لكل مبدع، والرؤية الخاصة لكل متلقٍ، ولكن ذلك أيضًا يتم حسب مفهوم الأفق الذاتي لكل منهما، ويتحرك داخل الأفق الثقافي للجماعة التي ينتميان إليها،وفي أكثر الأحيان يكون الأفق الاجتماعي مسئولًا عن القوالب التعبيرية و أصول الأنواع الأدبية ومعايير الأحكام الجمالية، أما الأفق الذاتي فيختص بالأساليب والتقنيات في استخدام القوالب والأنواع والمعايير التي يقبلها الذوق العام، سواء أكانت حدود هذا الذوق معلنة ومقننة في شكل قواعد نظرية أم كانت ما زالت في مرحلة التخلق في اللاوعي الجمعي.





خاتمة

أما بعد..فيمكن تلخيص نتائج هذه الدراسة فيما يلي:

أولًا: إن هذه الدراسة قد كشفت النقاب عن أوهام منهجية كانت تعشش في عقول الباحثين العرب نأمل أن نكون قد وفقنا في الكشف عن وجه الصواب فيها، منها:

١-الدعوى التي ترى أن المناهج والنظريات عمومًا لا وطن لها، لأنها - كما يقولون - تشبه النظريات العلمية والمعادلات الرياضية، وهذا وهم أطلق عليه حسن حنفي مصطلح «الابتسار الحضاري» لأن كل ثقافة لها مناهجها ونظرياتها الوثيقة الصلة بفكرها وأيديولوجياتها، من ثم فإن الهدف من الترويج لهذه المقولة المغرضة هو إطالة مرحلة النقل وتأخير مرحلة الإبداع لدي الشعوب المغلوبة، فطالما أن معدل الإنتاج الثقافي في الغرب أعلى بكثير من معدل نقله إلى خارج الغرب، تصبح هناك حضارة واحدة هي المبدعة والرائدة والمركز، والحضارات الأخرى الناقلة والتابعة والمحيط، ليس هناك مانع من الإفادة شريطة ألا يتحول إلى نقل يدفع إلى الاتكال والتكاسل.

٢- الاعتقاد في صدق النتائج التي يتوصل إليها عن طريق المنهج الاستقرائي التجريبي الذي يكاد يصل إلى درجة اليقين، بينما أرباب العلوم البحتة في أوربا نفسها أصبحوا يشكون في صدق النتائج التي يتوصل إليها عن طريق هذا المنهج، فقد شبه كارل بوبر استنتاج القضايا الكلية من القضايا الجزئية في المنهج التجريبي العلمي نفسه بمن يستنتج أن الإوز أبيض بعد أن يكون قد رأى إوزًا أبيض أيًا كان عدده.

٣- هناك اعتقاد سائد بأن استخدام هـذه المنـاهج التـي اقتبسـت مـن الفكـر الأوربي سوف تحول الدراسة الأدبية إلى علم، مثل الفيزياء والكيمياء، وهذا مـا لم يحدث ولن يحدث، باعتراف النقاد الغربيين المبتكرين لهذه المناهج، لأن طبيعة مادة البحث الأدبي كالإنسان نفسه تتمرد على القوانين.

٤- هناك اعتقاد لدى الباحثين العرب أن التحليلات القائمـة عـلى اسـتخدام هذه المناهج تغني عن استخدام الذوق النقدي، وهـذا وهـم، لأن المنـاهج التـي تهمل الذوق لا يمكن أن تصل إلى جوهر النص وروحه، بل تتوقـف عـن مظـاهره الاجتماعية والنفسية واللغوية، وهي مظاهر خارجية لا تمس الجوهر الفني.

ثانيًا: إن هذه الدراسة كشفت النقاب عن عدة حقائق تاريخية تتعلق بالمنهج، مثل:

١- أن معظم التطبيقات العربية التي استخدمت المناهج المستوردة لم تستطع التخلص من تأثير التراث البلاغي والنقدي العربي.

٢- أن استيراد المناهج أدى إلى نمطية التحليل وآليته ولم يستنفد كـل طاقـات النص العربي.

٣- أن ادعاء علمية المنهج أدى إلى تصلب الأحكام، وفقدانها للمرونـة التـي تتحلى بها علوم الذوق

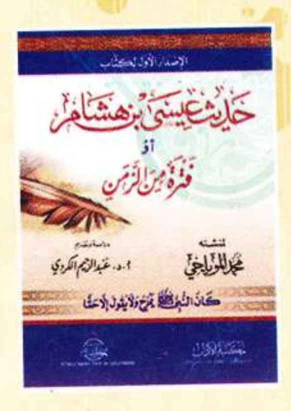
ثالثًا: قدم البحث نموذجًا جديدًا للمنهج الذي يلائم النص الأدبي العربـي،لا يهمل الذوق والمرونة، وفي الوقت نفسه يتحلى بالموضوعية والدقة.

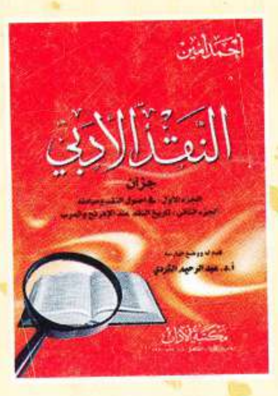
❁❁❁

المحتويات

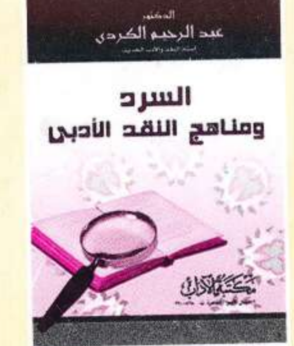


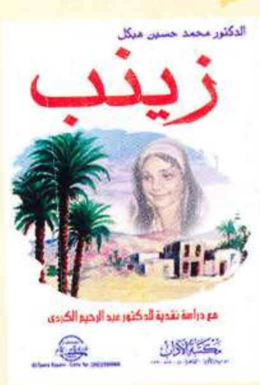
من إصدارات مكتبة الآداب للمؤلف





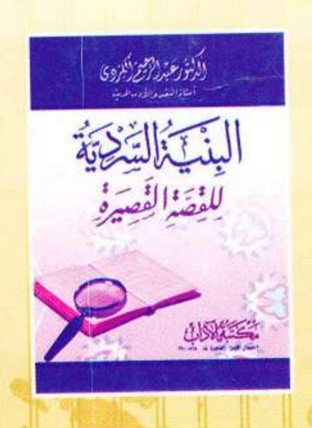




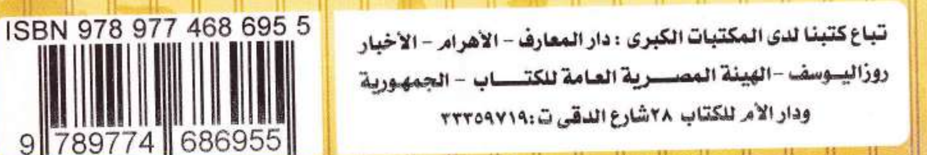












ISBN 978 977 468 695 5
9 789774 686955

تباع كتبنا لدى المكتبات الكبرى : دار المعارف - الأهرام - الأخبار
روزاليوسف - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الجمهورية
ودار الأم للكتاب ٢٨ شارع الدقى ت: ٣٣٣٥٩٧١٩